

المسرحية في نشأته ونشواته

- ٢ -

تأليف

محمود ماهر شوكت

ليسانس في الادب الانجليزي

ودبلوم معهد التربية العالي وماجستير في الآداب

طبع بمطبعة المقتطف والمعتد

١٩٤٧

الفصل الثاني

مصرع كليوباترة

المسرحية والتاريخ

غير شوقي في بعض الحوادث التاريخية لهذه المسرحية ووجه المسرحية بحيث تدافع كليوباترة عن سياستها . وينقسم النقاد فريقين حول علاقة الكاتب بالتاريخ : فريق يرى أن الكاتب المسرحي مبدع مبتكر يخلق ويصور دون التقيد بحقائق التاريخ ، وله من الحرية ما يمكنه من مسaire منطق الحوادث الروائية وطبيعة الجمهور . ويرى فريق آخر بأن الكاتب الذي يستمد موضوعه من التاريخ ويسمي المسرحية باسم تاريخي لا بد أن يتقيد بحوادث التاريخ ولا يخرج عليها .

والواقع أنه من التطرف التمسك بأحد الرأيين . وإنما نطالب الكاتب المسرحي الذي يستمد حوادثه من التاريخ بأن يحافظ على منطق التاريخ العام ، ومنطق حوادثه الهامة ، فيحفظها دون تغيير . فلا يغير الكاتب في الحوادث الرئيسية أو الشخصيات الرئيسية ، وإنما يتذكر ويبدع فيما عدا ذلك من ترتيب لهذه الحوادث بحيث يبرز الازمة ويحلها حلاً مسرحياً هائلاً ، ويتذكر ويبدع في إحياء الشخصيات ، وإلباسها أثواب الحياة ، فيتقدم إلى عواطفها وأهوائها وبواعث سلوكها بحيث تحيا أمامنا على المسرح . وبذلك يلتقي التاريخ والفن فلا ينقض أحدهما الآخر وإنما يكمله بطبيعته . والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن يخرج صور الحوادث والأشخاص إخراجاً موضوعياً يبرز فيه الصورة كما تقرأى لنفسها في الحياة ، ويتركها تسلك وتجاوز على مجيئها وطبيعتها ، تبعاً لفهمها لها منذ البداية ، دون أن يفسدها بتدخله في أفعالها وأقوالها فيفقد حداثتها الحية ، وشخصيتها التامة الكاملة .

وقد غير شوقي ثلاث حوادث رئيسية في المسرحية : فقد قرر التاريخ أن كليوباترة قد نزلت من أكتيوم غدرآمنها بأنطونيوس ، وصورة شوقي على أنه حدث يتمشى وسياستها التي

رممتها نحو روما ، وهي التفرقة بين أنطونيو وأكتافيو ، وتركهما يتحاربان حتى يضعف
 هاتهما وتظهر قوتها هي . ولم يذكر التاريخ فرار كليوباترة من معركة الإسكندرية البرية ،
 بينما قرر شوقي أنها فرت تمشياً مع هذه السياسة . وقرر التاريخ أن كليوباترة قد أرسلت إلى
 أنطونيو من يبلغه بانتحارها فانتحر ، بينما يرى شوقي غير هذا . وأوجد شخصية أخرى هي
 أولمبوس الذي يتولى إخبار أنطونيو بذلك . وقد ذكر شوقي في النظرات التي كتبت
 بإيجائه في نهاية المسرحية بأنه فعل ذلك دفاعاً عن كليوباترة ، وهو كما نعلم مخلص للبلاط
 يحاول الدفاع عن عيوب الملوك عامة ويبرر أخطائهم . على أن هذا التغيير التاريخي لم يصحبه
 قيمة فنية تموض عنه ، فقد أضر بتصوير شخصية كليوباترة بحيث لا نعلم من أقوالها أو أفعالها
 أمي طاشقة لأنطونيو أم مخلصه لمصر . فهي حين تتكلم أمام أهل مصر وطنية ، وحين تقابل
 أنطونيو تتكلم كما شقة له . وتظهر في بداية المسرحية عدوة لروما وأهلها وتتخلى عنهم ساعة
 الشدة وفي نهاية المسرحية تتذكر أنطونيو ، وإنه ليقابلنا في الحديث الواحد تناقض بين
 هواها وواجبها ، فلا نعلم أيهما محور شخصيتها . وكثيراً ما ترتبك شخصيتها حين يظهرها
 وطنية على طول الخط فلا يفصل بوضوح في تعبيرها عن هواها حتى بعد أن مات أنطونيو
 وحين تنتحر ، أو يجعل نواة شخصيتها صراع بين الهوى والواجب ، ويبرز هذا الصراع في
 كليوباترة كما يبرز في أنطونيو ، ولم يتخذ أساسه تغلب الهوى على الواجب كما صوره
 شكسبير في « أنتوني وكليوباترة » أو جون دريدن في مسرحيته « كل شيء في سبيل الحب » .
 أحد هذه المحاور الثلاثة ممكن وطيب أما بعضها أو كلها فيحدث خلطاً لا يؤدي إلا إلى ضعف
 الشخصية واضطرابها والمبالغة في تبرير عيوبها وافقادها أبعاداً إنسانية حية وطبيعية .
 وانضرب لهذا مثلاً بحديث أنطونيو إلى تابعه قبل انتحاره فيبدأ ، بقوله : —

روما حنانك واغفري لفتاك أو أن منك وآه ما أقساك

روما سلام من طريد غارد في الأرض وطن نفسه لهلاك

انه الذي بالأمس زنت جبينه بالنار علك جهده وعصاك

الأمهات قلوبهن رفيقة ما بال قلبك لم يلب لفتاك (ص ٧١)

وينتهي فيها بقوله : —

حديث

و

فه

العادي

من جهات

تعمل بال

و

ينشده

المكتبة

الاصطو

وتحضر

لتصلي

صفحة كلوباترا فربت زلة قد كنت نغتفرين حين أراك
حتى إذا حمَّ القضاء وراعي عطل المقاصر من بهاء حلاك
ضحيت بالدنيا وقلت رخيصة وبذلت أيامي وقلت فداك
ولا يقتصر هذا الازدواج المتناقض بين طافقتين متناقضتين على أنطونيو ، وإنما يرد في
حديث كليوباترة قبل أن تنتحر . فتقول في بداية حديثها : —
اليوم أقصر باطلاً وضلالاً وخلت كأحلام الكرى آمالي
وصحوت من لعب الحياة ولهوها فوجدت للدنيا خمار زوال (ص ١٢١)
وتقول في نهايته : —

يا ابنتي ودي هـما زيناتي للنميمة
غسلاني طيباني بالافاويه الزكية
ألبسني حلة تمجب أنطونيو صنية
من ثياب كنت فيها ألقاه صبية (ص ٢٤)

فهو جامع أيضاً لطافقتين متناقضتين ليس من المحتمل أن توجدا في الحياة في الحديث
العادي . وقد كان من الممكن أن يحمل شوقي شخصيتها كعصرية وطنية لو أنه جعلها تتخذ
من جمالها وسيلة تقنن بها أنطونيو واكتافيو كما فتنت يوليوس قيصر من قبل ، على أن يدعها
تعمل بإيجابية أكثر من تلك السلبية المطلقة التي تقفها أمام صراع أنطونيو واكتافيو .

فصول المسرحية

وتنقسم المسرحية عند شوقي إلى فصول أربعة : يرتفع الستار في الفصل الأول عن نشيد
ينشده العامة خارج قصر الملكة ، ويتغنون فيه بانتصار موهوم . وينتقل الحوار إلى غرفة
المكتبة ويدور بين رجالها ، ويعلقون على هذا النشيد تعليقا عداًئياً يذكرون فيه هزيمة
الاصطول وخديعة الملكة لشعبها ، ويعلقون على هذا ويعرضون بعلاقتها الآثمة مع أنطونيو .
وتحضر الملكة فتقص على القوم فرارها من أكتيوم ، وتبسط سياستها أمامهم ثم تدخل
لتسلي ، على أن أهل المكتبة ما زالوا في موقفهم العدائي منها . ويختتم المنظر بنشيد ديني .

حقاً قدم لنا الفصل الأول الشخصيات الرئيسية . وخلص لنا الموقف ، إلا أن الأزمة لم تنضج بوادرها واتجاهاتها تماماً . ولم يخل الفصل من استطراد غنائي يلخص بوسائل القصة ما يجب أن يمثل تمثيلاً مسرحياً ، كما يقص حابي ما رآه بالأمس (ص ٢) . وتبسط كليوباترة سياستها وما فعلته في أكتيوم بهذه الطريقة . وهذا اتجاه سيخترم منهج شوقي كله .

ولذلك لزم وجود منظر آخر . يتم المنظر الأول نرى فيه أنطونيو ونلس العلاقة الفعلية بين البطلين والاتجاه الواقعي المسرحية . ويمهد لظهور أنطونيو وكليوباترة معاً لظهور حابي وهيلانة الذين تفاجأهما كليوباترة وأنوبيس ، وتكشف الملكة عن حبهما ، وتسال أنوبيس أن يباركه ، ثم يدور الحديث حول المعركة الدائرة على أسوار الإسكندرية وانعدام أخبارها . فالمقدمة للموضوع الرئيسي لا تبين طبيعته تماماً . وإنما تظهر عليها مسحة التكلف . ويدخل جندي من جنود أنطونيو ليعلم انتصار سيده ، ويتبعه سيده في موكة الظافر ، وهنا يحدث ما يناقض ما ذكرته كليوباترة في بداية المسرحية . إذ تستقبله كليوباترة استقبالا العاشقة ، ويشكو إليها أنطونيو هواه وما أبلاه في الحرب ، ويعبر خيانتها له ، وفرارها من المعركة عبوراً قد يثير دهشتنا . ولكن هكذا أراد شوقي شخصاً لا يستطيع مقاومة الحب أو يصبر عنه ، وطجراً عجراً تلمأ عن سلواه والبعد عنه وتبريره بشتى الوسائل ، وقد يبدو هذا غريباً بما يصف به أنطونيو نفسه ، ويصفه به أتباعه ، كرجل حرب ، وبطل قتال ، ويبدو غريباً أيضاً أن تعرض كليوباترة بروما والرومان طول المنظر ، وهم ضيفانها ، وتعتمد عليهم في محاربة اكتافيو ، وتعلم أنه من مصلحتها كسبهم إلى جانبها في هذه الآونة . ولكن أراد شوقي أن يستعجل الأزمة بأي شكل فيجعلهم يعبرون عن عداوتهم لها ، ويجعلهم يضمرون لها الشر . وبهذا ينتهي المنظر الثاني .

ويغلب على الظن أن منظر مطارحة الهوى بين حابي وهيلانة ، وبين كليوباترة وأنطونيو ، قد أغرى شوقي فاسترسل فيه استرسالاً أفسد التطور الدقيق للموضوع ، إرضاء للجهمور الذي تمتد به هذه المناظر العاطفية . على أن هذا الإغراء قد أضر بالقيمة الفنية للفصل . وفي الفصل الثاني رفع الستار عن منظر الوليمة ، وتكثر مناظر الغناء والرقص ، ويأتي

العرفاء يقرأ الأكف ، على أننا نستطيع أن نلمس اتساع الأزمة التي ظهرت بوادرها في الفصل الأول وتفاقمها ، إذ يقرر الرومان الانصراف عن قائدهم الضعيف الخاضع لاهوائه . ويلهو العاشقين طهواً قد يظهر غريباً في كليوباترة كما أرادها شوقي ، ويستمتعان بالطعام ، والشراب والغناء ومشاهد الرقص . ويقرأ العرفاء لها الأكف دون أن يعبأ بالغد القريب . وقد ورد في هذا الفصل نشيدان أحدهما عن الحمر ينشده الشاعر ، والآخر هو نشيد الحب والحياة ، وقد نسبته شوقي إلى كليوباترة ، فجعل منها شاعرة ، حتى يجد النشيد لنفسه مكاناً في الفصل مع ما فيه من استمرار غنائي خارج عن التطور الدقيق للحوادث . بل ويزيد في اظهار كليوباترة بمظهر العاشقة . ويخرج أولمبوس ويعلمن القواد عن بوادر التمرد : وهكذا ينتهي الفصل بحيث يطغى المنظر بما فيه من غناء ورقص ، على الحركة والتطور المسرحي . ولعل شوقي قد دفع إلى ذلك مسافاً بميول الجمهور كما ندسها في المسرح الغنائي .

ويفاجأ الجمهور في الفصل الثالث بهزيمة أنطونيوس دون أن يلمس تطور الحوادث بين الفصل الثاني والثالث . ولعل شوقي قد لمس ذلك وحاول أن يخفف من وطأته ليجعل المنظر يتردد بين داخل المعبد وخارجه حتى لا يقتصر المنظر على شخصيتين تتحدثان لمدة طويلة ، بينما امتلأ الفصل السابق بالشخصيات . فيرى الجمهور أنطونيوس وتابعه أوريوس ، وأنطونيوس يشكو نكد طالعه ، وأفول نجمه ، وخجله من فراره ، وأوريوس يعزبه ويحاول تخفيف وقع الكارثة . ثم يناجي روما وكليوباترة في حوار طويل (ص ٧١) وهو أقرب إلى القصيدة التي تلقى منه إلى حوار يمثل ، وقد استعان عليه الممثل أول مرة بالغناء . وهو علاج خارجي لا يخفف من عيبه المسرحي . ويرتد المنظر إلى داخل المعبد حيث يناجي أنوبيس أفاعيه في حديث عن العلم والسموم . وهو متشائم من بني البشر . ويدخل حابي معلناً هزيمة أنطونيوس ، وهنا يبرز شوقي الذي دافع عن كليوباترة كمملكة فعالة (هي السيف والآخرون العصي) ويتهم حابي كواحد من (فرسان المقال) رغم وطنيته وثورته على ملكته ، ورغم عدم وجود ما يؤيد محاولة كليوباترة الدفاع عن مصر في المسرحية ، ورغم اخلاص حابي لوطنه ومحاولته جمع حزب مصري من زملائه . ويعطي أنوبيس لحابي ترياقاً لاسم ، بطريق الصدفة ، إذ ربما احتاج إليه . ثم تدخل الملكة لتتحدث عن هزيمة أنطونيوس ، وتسأل أنوبيس الهداية

والنصح فيلج عليها أنوبس بالانتحار صوتاً لتاج مصر، وبعدها بإرسال الأفعى إليها ساعة الخطر مع حابي. ويرتد المنظر إلى خارج المسرح حيث يعثر الجنود على أنطونيو الجريح فينتقل إلى داخل المعبد، ويكتشف أن كليوباترة ما زالت حية، ويموت بين ذراعيها. ويحضر أكتافيوس ويراها لأول مرة، ويتأكد من موت أنطونيو ثم يخرج.

ويظهر التفكك وضعف الحبكة المسرحية في هذا المنظر لتردده بين داخل المعبد وخارجه، سيما إذا تصورناه على خشبة المسرح، ويلوح بعض التقدم في تحريك الحوادث وجمع الشخصيات بصورة لم تظهر في الفصلين الأولين من المسرحية كما يقل هنا الاسترسال الغنائى.

وفي الفصل الرابع تناجى كليوباترة أنطونيو الراحل، وتقص لوصيفتيها خبر فشل سياستها التي لم يلبسها الجمهور لمساً قوياً في طور التنفيذ على المسرح. وتحكي لها عن مراوغة أكتافيوس لها، ويدخل حابي ومعه السلة وتشتد حبكة الفصل بالتدرج، ويستجمع شوقي قدرته على النظم ويستعين بما على المسرح من أدوات خارجية تثبت في الجور روح المأساة لظهور الأزهار الذابلة وحلة الأفعى والنساء الباقيات، ويغني إياس نشيد الموت وتودع كليوباترة آلهة ووطنها في حديث طويل (ص ١٢٠) ثم تنتحر وتنتحر معها وصيفتها، على أن حابي وأنوبس يدخلان في هذه اللحظة وينقذان هيلانة، وينصرف حابي وهيلانة إلى طبيعه، ويرثي أنوبس كليوباترة، ويدخل أكتافيوس وأولمبوس، وتلدغ الحية أولمبوس، ثم يرثي أكتافيوس كليوباترة ويخرج وتسدل الستار على أصف أنوبس والدعاء لروما بالشر.

وعيوب هذا الفصل هي عيوب الفصل الثانى من استرسال غنائى قوي يستعان على تمثيله بالغناء والاستمانة بأدوات خارجة عن تطور الحوادث وتحليل العواطف تحليلاً دقيقاً عميقاً، لا تحليلاً سطحياً. على أن قدرة الشاعر تبلغ أقصى درجاتها فيه ويرتفع الشعر إلى أوجه وتبلغ فيه قوة التأثير ممتها بما حصل عليه شوقي قبلاً من خبرة سابقة في الرثاء. وما خبر في الحياة من حكمة وفلسفة تبلورت في نهاية الحياة.

الشخصيات

حلل شوقي شخصياته تحليلاً ذاتياً أكثر منه تحليلاً موضوعياً، وتفاوتت نسبة ذاتيته في شخصياته تبعاً لقرب هذه الشخصية من عواطفه، وبذلك أتت الشخصيات مركبة من بعض نواحيها وبعض نواحي شوقي وفلسفته وآرائه السياسية والخلقية، بنسب متفاوتة .

فقد سكب شوقي الكثير من عواطفه في كليوباترة كملكة تمثل عرش مصر الذي اتصل به شوقي وحاول الدفاع عما يشينه، مادحاً لمحاسنها مبرراً لمساوئها . فهي كلوك مصر الذين يحبهم شوقي وإن انحدروا من أصل أجنبي إلا أنهم تمصروا واتخذوا مصر وطناً ثانياً . وقد حاول شوقي جهده أن يهب كليوباترة كل فرصة للدفاع عن نفسها، والتعبير عن محاسنها، والإشادة بفضلها، على لسان من حولها، سواء زلفاً منه أو حقيقة، ماراً مروراً طفيفاً على أخطائها . ولعل هذا هو مصدر اضطراب الشخصية وتحليلها على طريقته التركيبية التي نضيف صفة إلى أخرى، لا الطريقة التحليلية التي تشخص الصفة الرئيسية، وتحلل الصفات الأخرى من حيث اتصالها وتأثيرها بهذه الصفة الرئيسية . وكليوباترة ملكة مصرية . فهي تقول :

أموت كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجبال (ص ٢٥٥)
وتقول أيضاً :

موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر (ص ١٥٩)
وهي ذات جمال يقول عنها زينون حين ألقاها أنه

يطأ طيء رأساً لمجد النبوغ ويخفض رأساً لمجد الجبال (ص ١٤)
ويقول أنطونيوس لها حين يلقاها

ردي على هامتي النار الذي جلبت فقبلة منك أعلوها هي النار (ص ٣٤)
ويذكرها حين ينتحر بقوله :

لما لقيتـك في الجبال وعزّه فهرت قواي الظافرات قواك (ص ٧١)

ويذكرها وهو مختصر بقوله :

كليوباتره زوديني قبلة من ثناباك العذاب الشجات (ص ٩٥)
وتقول عنها هيلانه : لم يحو قمسين الفلك (ص ٥)
ويقول عنها أنوبيس : شعاع المدائن نور القرى (ص ٢٨)
ويقول حبرا عن كفها : هذه كف إله جاء في زي النساء (ص ٥٢)
وتقول هي عن نفسها : وأنا المهمة وقد ملأتك قاعاً (ص ١٠٢)
وتقول عن عشاقها :

يموتون بي عشقا ويشقون بالهوى فكم من حياة في يدي ومات (ص ١١٥)
فالجمال صفة لازمة لها أراد شوقي أن يبرزها بقوة ، ويضاف إلى هذه الصفة صفة أخرى
هي البيان فيقول عنها حابي . —

لسياس إنك قد سمعت حديثها كالسحر في الآذان حين يدار (ص ١٢)
ونسب إليها المؤلفات القدرة على قرض الشعر فيقول لها أنطونيو
وقولي الشعر علوياً كما كنت تقولينا (ص ٤٠)
ويقول إلياس :

غني شعر ملاكي غني شعر الإله (ص ٥٢)
وهي مغرمة بالقراءة فيقول عنها زينون :

تفسي ملصكها بقاء الكتب أو تنسى هواها (ص ٦)
وقد أراد لها المؤلف أن تكون أمياً تحس عواطف الأمومة بقوة فتقول عن أولادها :
وقد اشتهي عيش الدليل لأجلهم فلا المجدي رضى لي ولا النبل يسمح
هذا جانب المادحين ، وقد اختصت بدمها جماعة ألقوا على عرضها التهم جزافاً وهم
الرومان وحابي . فيقول حابي عن أهل الاسكندرية أنهم :

هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم وأصار عرهم مو فراش غرام (ص ٢)
وقال أترضى أن يكون سرير مصر قوائم الدمار والبغاء (ص ١٠)
ويقول عنها قائد روماني : قد اجترأت على روما البغي (ص ٤٢)

- ويقول عنها أنطونيوس لا ولمبوس .
- صرح ابن قل غدرت قل جدت بقصر النساء دولة الهوى (ص ٦٠)
- وقد خلصت هي هذه التهم في قولها :
- يقولون أنني أفنت العمر في الهوى بهيمية اللذات والشهوات (١١٥)
- وتدافع عن هذه التهم بقولها :
- ولكن عفت العبقريّة طفلة وفي الغافلات البله من سنواتي (ص ١١٥)
- وعاد حابي الذي أتهمها يقول أنها « أشرف الناس إحساناً ووجداناً »
- ولم يبق إلا الرومان ، ومن الطبيعي أن يتهموها في عرضها .
- ولكليوباترا جوانب أخرى تملخص في حبها للحياة فهي تحب اللهو وتعشق وتنفى فيه وتضيف إلى ذلك كبرياء الملكة ووقارها . فهي تقول لأنطونيوس :
- أمض معي في لذة اليوم ودع هم الغد (ص ٣٩)
- لا نبالي إذا صفت بعدها ما يكدر
- وتلهو حتى تصبح « مكري تعثر في خليج عذارها » (ص ٥٨)
- وهي تحب أنطونيوس وتذكره في موتها فتقول للموت :
- سر بي إلى أنطونيوس في نضرتي ورواء جلبابي وزينة حالي (ص ١٢٢)
- وتقول لوصيفتيها : ألبساني حلة تعجب أنطونيوس صنية (ص ١٢٤)
- على أنها رغم ذلك متدينة تهتف قائلة لأنوبيس :
- صل من أجلي ولا تنس صغاري في صلاتك (ص ١٥)
- كما تقول : إن الصلاة على شدة الزمان معينة (ص ٩١)
- وهي ملكة ذات كبرياء . تقول وتفخر قائلة :
- فإن تلك بي خشية في النساء فلي جرأة الملكات الكبر (ص ٨٤)
- وقد علم البرية أن تاجي نمته الشمس والأسر الموال (ص ١٢٣)
- وتقول للمراف خاتم الأيام أولى باهتمام العظماء (ف ٥٢)
- وتقول وهي تودع الدنيا :

وقد اغتني عيش الدليل لأجلهم فلا المجد يرضى لي ولا النبيل يسمح (ص ١٢٠)
وهي رغم ذلك رحيمة القلب تقول لوصيفتها :
أنت لي خادم ولكن كأنا في الملمات أهل قربي وصهر (ص ١٧)
وتتقن أصاليب السياسة فتقول لأروس :

الحرب فتك أروس والسياسة في (ص ٣٧)
ويلخص أنويدس شخصيتها في قوله :

بذني رجوتك للضحية والفدى فوجدت عندك فوق ما أنا راخي
إن تعبني جسداً فنفسك حرة وعلاك سالمة وعرضك ناجي
سيقول بعدك كل جيل منصف ذهبت ولكن في سبيل التاج
حقاً إن كليوباترا متعددة الجوانب . على أنه يحق لنا أن نتساءل ما هي كليوباترا .
وهل نشعر بها كأننا حيّا ؟ إنا لا نشعر بوجود شخصيتها ، ولا بالعاطفة الرئيسية التي
تقودها . وما العبرة بتعدد الصفات والنواحي ، وإنما العبرة بتناسقها في ذات واحدة حول
صفة تهب الشخصية كيافاً . وقد أضاعها شوقي بمحاولته الدفاع عنها حين وصفها بالصفات
الجيدة الطيبة ، وبتر الصفات الخبيثة . والإنسان الطبيعي مزيج من هذا وذاك .
تأتي بعد ذلك شخصية أنطونيوس . وقد صورّه شوقي بطلاً أعجزه الحب وسلبه الرجولة
والشهامه ، وقد بالغ في تبوير ذلك إرضاءً لشعور الجمهور لا إرضاءً لنفسه وفنه ، ويدكر
حياته الأولى قبل أن يتصل بكليوباترا بقوله :

فهمة قلبي في شراب وصبوة وهمة نفسي في علاء ومفخر (ص ٧٤)
ويقارن بينها وبين حياته الثانية بقوله عن كليوباترا :

أخرجت أمري واختياري من يدي وتركنتي نفساً بغير ملاك (ص ٧٢)
ولا نكاد نلمس فيه صفات الجندي التي تحكي عنه ، وقد وصفه بها كثيرون ، ونقول عنه
كليوباترا أنه جيش « بمفرده في الروع جرار » (ص ٣٦) ويسميه جبر الإله الحرب (ص ٤٨)
ويسميه أروس « إله الوغى » (ص ٦٧) ويقول له :

وقد كان سيفك غول السيوف وكانت قناتك غول القنا
وكدت إذا الموت أفضى إليك تحدّيته فائتني القهقري (ص ٦٧)

ويقول عنه جندي روماني أنه « هيكلاً عزَّ في الرجال ضريباً »
 قد عرفناه خير من هرِّ ربحاً أو نضاً صارماً ولاقى الحروباً (ص ٩٢)
 وتسميه كليوباترا: محور الأرض وميزان الشعوب (ص ٩٥)
 ويقول عنه أوكتافيوس: « سيفاً لرومة باتراً » (ص ١٣٥)
 وتقول كليوباترا: أنه غفور طيب القلب « وكم حققت ثم أصبحت كأن لم تحقد » (ص ٣٩)
 وتقول عن بشاشته:

ليس العيوس سنة لوجهك الطلق الندي (ص ٣٩)
 ولكن لا زى أنطونيوس يحمل حتى نحس بهذه الصفات في كيانه ، ونحس بوجوده
 حياً ، وهي عيوب يشترك فيها مع كليوباترا .
 ويظهر جاني بعد ذلك مثلاً للشباب الوطني الممتلئ بالحماس ، القليل العمل ، كما يريد
 المؤلف أن يصوره ، وقد شاء أن يجعل منه أداة تدافع عن كليوباترا بعد أن أتهمها .
 ويصور أنوبيس بصورة الوطني المتشائم . وتظهر وطنيته حين تطلب منه كليوباترا أن يصلي
 من أجل ولدها فيقول :

أزيس كيف أصلي على ابن يوليوس قيصر
 أبوه حالٍ ولكن فرعون أعلا وأكبر (ص ١٥)
 أما بقية الشخصيات من الوصيفات وأولمبوس فهي شخصيات ثانوية ، تظهر وتختفي
 أثناء المسرحية وتساعد الشخصيات الرئيسية على التعبير .
 ولعله يجدر بالإشارة أن نذكر أن الشخصيات الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطال شوقي ،
 وقد زاد انسجامها ، إذ لم يقف في طريق تعبيرها الحر عن نفسها نزعة أخلاقية أو وطنية ، أو تدخل
 من جانب المؤلف ، وعنها صدرت العناصر الفكرة والحركة والحياة والانسانية كما في أوردوس
 وهيلانة وأنوبيس . ولم يتكلف الشاعر إكسابها صور العظمة والنبيل المقتعل ، ويقابل زينون
 الشيخ المحنك المحرَّب الماكر جاني الغاب الصريح النظري المتحمس ، كما يقابله أيضاً أنوبيس
 المتشائم العملي ، وتقابل كليوباترا العاشقة هيلانة العاشقة أيضاً . وأولها يحف بحبها الأثم ، ولا
 يحف حب الثانية إثم ، وحبذا لو اتجه فن شوقي إلى إبراز مثل هذه المفارقات ، مكسباً
 مسرحيته العمق في التخصيص وصحة المدلول .

الحوار

وقد تسببت معظم هذه الأخطاء عن نوع الحوار الذي ارتضاه شوقي لفنّه . وغيوب حوار المسرحية هي غيوب الكاتب البادىء الذي ما زال يتلمس الطريق ولم يكتشف بعد الوسائل المسرحية النوعية التي يؤثر بها الكاتب المسرحي من عرض للأزمة وتطورها وتفاقمها وحلها أو تشخيص وفلسفة ، وإنما يقارب حوار هذه المسرحية نزعة القصيدة والأناميد المفتعلة إلى حدّ كبير ، وقلة المرونة في تبادل الحوار ، فتكاد تتوالى القصائد وتلقى بشكل خطابي . ولئن أطربنا منها موسيقى الشعر وجودة الوصف والغزل والرثاء والشكاة والعتب ، ولكن ما هي قيمتها المسرحية التمثيلية الفنية ؟ — لعلّ من الخير أن نقارن بين فصول مشتركة من مسرحية « مصرع كليوباترا » « لشوقي » « وأنطوني وكليوباترا » شكسبير لنرى ما كتب شوقي وما خسر بمذهبه الغنائى ، وما كتب شكسبير وما خسر بمذهبه المسرحي التمثيلي

بين مسرحية شوقي ومسرحية شكسبير

ألف شوقي مسرحيته في عصر خاص ، وتأثر بأحداث خاصة اجتماعية ومسرحية ، وألف شكسبير مسرحيته في عصر خاص ، وتأثر بأحوال اجتماعية ومسرحية خاصة . على أن للمسرحية قيمة فنية عامة من حيث تحقيقها لمطالب الفن المسرحي الرفيع ، ومن حيث قيمتها الإنسانية العامة . ولا بدّ حين المقارنة من التخلص من العوامل البيئية الخاصة قدر الامكان ، وبنائها على أسس المسرحية ، أي مسرحية تمثل أمام الجمهور وعن طريق ممثلين وعن عرض الموضوع المسرحي وتحليل الشخصيات وما بلغ ذلك من عمق ، وعن ارتباط الحوار بالشخصية والموقف وقيمه الأدبية والمسرحية ، وعن القيمة العامة للمسرحية في تاريخ الأدب المسرحي عامة . ومذهب شوقي كما سبق القول مذهب غنائى يسترسل في نظم الشعر الغنائى ويحاول التأثير في الجمهور والارتفاع به عن طريق الشعر أكثر منه عن طريق التشخيص والدرس المسرحي للموضوع . ومذهب شكسبير مذهب التصوير المباشر للحقائق عن طريق عرض الموضوع عرضاً مسرحياً كأزمة تتطور وتتوتر وتحل ، بحيث يحدث هذا التطور

من داخل الشخصيات ، وينسجم معها فتؤثر حوادث الموضوع في سلوك الشخصيات وتؤثر الشخصيات في تحريك حوادث الموضوع كوجهين لعملة واحدة . ويعبر الحوار تعبيراً طبيعياً عما يقتضيه الموقف معبراً عن أهواء هذه الشخصيات العميقة وعواطفها كما تخرج الحرارة عن النار، والرائحة من الزهور . وقد دفع مذهب شوقي صاحبه إلى الخلط بين وسائل القصة وهي السرد والتفصيل والاسترسال ، بينما ساعد مذهب شكسبير صاحبه على أن يتبدع ويحلم في حدود ما اقتضاه المسرح . وقد وقفت في سبيل شوقي حياته الغنائية وتكوينه لأساليب خاصة لم يستطع أن يتخلص منها وهو في أواخر حياته ، ولم يستطع أن يكون دراسة عميقة جديدة لأسس فنه ، بينما ساعد شكسبير على اتقان فنه المسرحي حياته المتصلة بالمسرح من تمثيل وإخراج منذ بداية حياته . ولم يكن الشعر الغنائي عنده إلا مخرجاً ثانوياً لعواطفه الجياشة ، بل إن قصصه الطويلة الغنائية الأولى تعتبر مقدمة لميوله المسرحية قبل أن تصقل أو تهذب . وقد عبر فيها عما يجيش في أعماق قلب الانسان . يضاف الى ذلك عبقرية نادرة في تفهم أعماق القلب البشري وقدرة فذة على تصويرها في لوحة متسعة الشخصيات ، متسعة الأفق في الفلسفة والمدلول .

وبداية المسرحية في العادة شاقة عسيرة في تأليفها . وقد بدأها شوقي في مسرحيته بداية غنائية ولم تعرض عرضاً مسرحياً خالصاً . فيتردد الحوار الآتي بعد نفيد العامة بين حابي وديون : —

| | | |
|--------|------------------------------|----------------------------|
| حابي : | اصبح الشعب ديون | كيف يوحون إليه |
| | ملاً الجو هتافاً | بحياتي قاتليه |
| | أثر البهتان فيه | وانظلي الزور عليه |
| | يا له من بغاء | عقله في أذنيه |
| ديون : | حابي ممعت كما ممعت وراعي | أن الرمية تحتني بالراي |
| | هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم | وأصار عرشهمو فراش غرام |
| | ومشى على تاريخهم مستهزئاً | ولو استطاع مشى على الأحرام |
| حابي : | أتذكر يا ديون إذ انطلقنا | إلى الميناء فلتتمس الهواء |

وكان البحر كالميت المسجى وكان الليل المبيت الرداء
ديون : نعم وهناك آنسنا سحاباً وراء الليل جللت السماء
فقلت انظر ديون ترى الجواري يطآن الماء ممسكاً والفضاء
وأقبلت البوارج بعد عطل سوايب لا دليل ولا حذاء
رجعن رجوع قرصان أصابوا من الغزو المريعة والبلاء
فلم نسمع لملاح هتافاً يبشر بالقدوم ولا نداء
حاي : فاذا قلت :

ديون : (قلت) ديون إني أرى الأسطول بالويلات جاء
دخول الظافرين يكون صباحاً ولا تزجي مواكبهم مساء
فلما أصبح الصبح انتبهنا نرى الأسطول أزين ما تراهي
تبرجت البوارج بعد عطل وهزت في ذوائبها اللواء
وردد في المدينة أن روما غفا أسطولها ومضى هباء
فضج الناس بالبشرى وكدوا حناجرهم هتافاً أو دعاء
هداك الله من شعب بري يصرفه المضلل كيف شاء (٢)

هذا شعر طيب الفسح حقاً ، ويلخص تلخيصاً جيداً ما حدث وما مضى . ولكن هل
حلل شخصية كل من المتكلمين تحليلاً يجعلنا نحسهما كائنين حيين لكل شخصية ؟ وهل
مثل الحادثة أمام الجمهور تمثيلاً مسرحياً ؟ أغلب الظن أن شوقي قد اكتفى بالحوار عن
الحركة في معظم المواقف ، وجعله يصور الحوادث ويصف الشخصيات . فلنحاول إذن أن
نوضح ذلك بتمثيل الحادثة تمثيلاً مباشراً ، وعرضها عرضاً مسرحياً تبرز فيه مبادئ
الشخصيات وتحيا على المسرح وتبرز أعماق المواقف وتجلو خوافيها . هذه بداية مسرحية
شكسبير :

فيلمو : كلاً . فقد اجتاز هتر قائدنا الحدود . أنظر إلى هاتين العيينتين الجميلتين وقد
لمعتا كالمشتري فوق خضم القتال وحشد الجنود ، وهما تمتددتان إلى هذا
الجبين الاممر ،

وهكذا أصبح قلب القائد الذي حطم لوحات الصدر من درعه في الميدان كبيراً تبرد به هذه النورية شهوتها . أنظر هاها مقبلان (يدخلان) .

كليوباترا : إذا كان ما زعم حباً فاشرح لي مداه .
أنتوني : ما أفقر حباً يحصى ويمد .

كليوباترا : صاقم جداً أرى به مبلغ هواك .

أنتوني : إذن فاكشفي عن مناء أخرى ، وأرض غير هذه الأرض (يدخل رسول قيصر)

كليوباترا : إستمع إليه فلربما أتى بغضبة من فلفيا . ومن يدري — ربما حمل إليك أمر قيصر ونهيه لتفعل هذا وذاك ، وتفتح قطراً وتترك أقطاراً ، وإلاّ آهمنتك .

أنتوني : كيف يا محبوبتي ؟ .

كليوباترا : إستمع إليه يا أنطوني . فرجما كانت أخباراً من قيصر أو من فلفيا أو منهما

معاً . ادع الرسل . أنتسحي ؟ لعمري في حمرة وجهك إكرام قيصر ، أم تراها من لوم فلفيا القاسية ؟

أنتوني : لتذب روما في مياه التبير . وليطو صرح الامبراطورية العريض . الملك من

طين ، ومن الطين يغتذي الناس والبهائم . ولأنبل ما في الحياة أن نتعانق ،

ولتر الدنيا كيف نقف وحدنا دون نظير .

كليوباترا : يا للكذبة الرائعة . ولم زوّج فلفيا ولم يحبها ؟ أتخالي بلهاء ؟

أنتوني : ولكن حين تدفع كليوباترا ، وحب الهوى ، وصاحتها الناعمة ... ولكن

لم تكدر صفو الزمن بأحاديث العتاب أو تفقد لحظة من الحياة ذرن ندوة ؟

كليوباترا : إسمع الرسل أولاً .

أنتوني : أيتها الملكة المعاندة التي يزينها كل فعل : حين تلوم وحين تضحك ، فيظهر

كل ما فيها جيلاً . لن أسمع الرسل . وسنجد الليل في أحياء المدينة نرى

أنماط الخلق فلقد رغبت في ذلك (يخرجان) .

ديمتريوس : أو يستخف أنطوني وقيصر إلى هذا الحد ؟

فيلبوس : أحياناً يا سيدي ، حين لا يكون أنتوني . ويقصر عن السمو إلى مرتبة

هذا الاسم النبيل .

ديمتريوس : لقد ما آسف . فإنه يحقق كلام العامة وكذبهم في روما ، وما مل في الغد
خيراً من هذا صاحبك السعادة . (ظ — م) (ص ٢٠)

تصوّر بعد ذلك بدايتي المسرحيتين على المسرح . ففي مسرحية شوقي تتبادل الحديث
شخصيتان وتتشدان الشعر لتلخيص الموقف . وفي مسرحية شكسبير يتنوع الحوار بين
الشخصيات فتحدث شخصيتان حديثاً يبرز شخصيتهما كجنديين لا يعجبهما أنتوني العاشق
وإنما ينظران فيه الى أنتوني الجندي ، ولا يفهمان لجه معنى . ثم ينقضي هذا الحوار
القصير ليدخل أنتوني وكليوباترا ويمثلا تمثيلاً مباشراً هذا الحب ، فنامس كما يلبس الجمهور ،
عمقه وسعته وعموه ، يضحى في صلبه بالملك ويرتفع في عالم لا يرتفع إليه الآخرون ،
وتتكشف فيه أعماق قلب أنتوني وأعماق قلب المرأة في كليوباترا بتنوعه وتعقده في نفسها
اللعوب . حتى إذا ما علمنا ماهية حبهما اكتمل المنظر دورته فيخرجان وتعود الشخصيتان
الأوليتان في حوار بما يتفق وشخصياتهما . ثم حدثني ، ألم تلخص هذه الأسطر القليلة
الآزمة وبوادرها وتدفع الحركة وتمهد للمنظر الثاني وتحوي من عناصر التنوع وعمق التحليل
وسعة اللوحة من تصوير الحب في مجال عدائي ، ثم انظر إلى بداية شوقي التي تصوره في مجال
عدائي فترى فيما اتجه إليه شوقي من محاولة التأثير بالشعر وكيف حال دون أن يتقن ما أتقنه
شكسبير ؟ إن الشخصيات عند شكسبير حية تنبض بالحياة أمامنا ، ونشعر بنواحي قوتها
وضعفها أحياء مثلنا ، ولا تجد هذه الحياة في شخصيات شوقي الجامدة الخشبية . وقارن
بين المناظر المشتركة في المسرحيتين هي ليست بالقليلة ل ترى هذه الصفات تتكرر وتنفرد
في ثناياها . فقارن مثلاً بين أنطونيوس يرجع منتصراً إلى كليوباترا في المسرحيتين ليتضح
فرق المذهبين . ونقتطف من هذا المنظر الحوار الآتي : —

أنطونيوس : لقد طاردناهم . هلم بأحدكم ليخبر الملكة بقدمونا . وفي الغد قبل أن تطلع
الشمس نسكب الدم الذي نجا اليوم منا . شكراً لكم فقد حاربتم كما لو كان
كل منكم أنتوني وحاربتم كما لو كان كل منكم إله . هيا إلى المدينة وتحدثوا
إلى أصحابكم وأزواجكم بما فعلتم . ولسوف يمسحون بدموع الفرح جراحكم
(تدخل كليوباترا)

يا أنهار العالم ، طوّقي بإساعديك عنقي . واقفزي بجميعك إلى قلبي . وامططي
صهوة أنفاسي .

كليوباترا : يا سيد السادة . أيها السبب الانهائي . أنا أني باممّا من شبابك العالم الاقلام .
أتسوّني : يا بليلي . لقد طاردناهم إلى مهادهم . أي فتاتي . لئن امتزج المشيب ببعض
من أدكن الشباب فلننا عقول تغذي أعصابنا وتكيل للشباب صاعاً بصاع .
انظري إلى هذا الرجل واحلي إلى شفتيه يدك الحبيبة . قبلها أيها الجندي
فقد حاربت كاله لينتقم من البشر .

فها هو أنطونيوس الجندي لا يكافح إلا من أجل حبة الذي صار نواة روحه ، وذاية
أعماله فانتصاره الحربي انتصار لحبه ، ونشوة ظفّره نشوة حبه ولا يفقد شخصيته الرئيسية
في موقف من المواقف مهما تمددت خيوطه وتشابكت أطرافه .

ولنقارن بينه وبين مقتطفات وردت في مسرحية شوقي تقابل هذا المنظر ، يقبل أنطونيوس
منتصراً إلى كليوباترا فتلقاه ويسألها أن تقبله فتقبله . فنقول له :

| | |
|--|---------------------------------|
| اليوم تعلم روما أن ضرّتها | تقلد الغار من تهوى وتختار |
| اليوم تعلم روما أن فارسها | جيش بمفرده في الروع جرار |
| أنطونيوس ، سيدي هل نحن في حلم | أسالم أنت لا أسر ولا طار |
| أنطونيوس : أمرت وسمت كليوباترا أنظفّر بي | كأس المنيا على الأبطال دوار |
| لو كنت شاهدتني والحرب جارفة | والصف تحتي بعد الصف ينهار |
| قدجن تحتي جوادي فهو طاصفة | وجن كفي بنصلي فهو إعصار |
| رأيت حملة صدق غير كاذبة | لا السيل يحملها يوماً ولا النار |
| لما صدمت جناحيهم وقلبيهم | عن الخيام ومن أوكارهم طاروا |
| وما وجدت لا كتافيو وقادته | ريحاً ولم أتبين أيه صاروا |
| ومالت الشمس أو كادت فراجعني | شوق إليك قديم الداء سوار |
| حتى رجعت ولو أني طردتهم | لبات اكتاف عندي وانتقى النار |

(ص ٣٦)

تظهر صعوبة هذا الحوار على المسرح إذا تصورناه ملقى من فم الممثل مما فيه من الحركة رغم ما فيه من جودة شعرية وطرب بالألفاظ . فهو حوار يدور بين شخصيتين اثنتين في المنظر كله ، ويطول دون أن يتنوع أو يكشف عن حقيقة جديدة في الموقف أو جانباً من جوانب الانسان العميقة . وهو يلخص تلخيصاً سطحياً ما يدور من حوادث النفوس ونوازعها .

ومناس في مسرحية شكسبير صوراً من التعقيد المسرحي النوعي الذي لا ينتبه إليه شوقي ويشير بها شكسبير في مسرحيته عوامل معنوية تحدث أصداء في المسرحية وتثير وسائل تهكم مسرحي عام ، وإحدى صور هذا التعقيد هي العرّاف . فقد اتخذ شكسبير أداة ترمز إلى فموض القدر وعجز الشرق الصوفي الخيالي أمام الغرب العملي ، وتكررت ألفاظه فوسعت الأفق المسرحي حتى اتصلت عناصرها بعناصر الكون ، وزادت من عمق مدلول الحوادث وصعقتها الإنسانية ، فيذكر العرّاف لأنطونيو أن حظه يتضاءل كلما اقترب من قيصر « فابتعد عنه » ، ويرد أنوبيس على العرّاف في بداية المسرحية « مصيري ومصير جماعتنا هو أن نعمل حتى النوم » بينما يقول العرّاف لأنطونيو :

حياتي في يديه والناس يحبون قسرا
إن شئت صمرت نهاراً أو شئت صمرت دهرًا
ويقول لكليوباترا : ملكتي يومك في الأيام منشور اللواء
خطر العز عليه ومشى فيه الآباء
ثم يتسلوه بقاء لم يطاوله بقاء

فذلك شعر غنائي أكثر منه شعر مسرحي ، يتصل بالخصية التي تتحدث عنه ، وقد يعجب القارئ ولكن لا يصلح للمسرح الذي يرمي إلى تمثيل الحوادث تمثيلاً يخاطب عقل المتفرج وخياله وعواطفه كما يخاطب ممعه ، بل أكثر مما يخاطب ممعه . ولنقارن بعد ذلك بين منظرين جمع لهما المؤلفان عبقريتهما وقدرتهما على التصوير والتأثير حين تتوتر الأزمة إلى أعلى نقطتها ، وتبرز شخصيات المأساة إلى أمسى مراتبها ، فيسطع نورها قبل أن تغشى . ولنبدأ بالمقارنة بين منظري انتحار أنطونيو في المسرحيتين :

أنتوني : ضاعت آمالي وخانتني هذه المصرية الدنيئة ، واستسلم أسطولها للعدو ، وهام رجالها يقذفون بقبعاتهم إلى أعلى كمن يلقي صديقاً ثائباً . أيتها العاهرة ثلاثاً ، قد باعني إلى هذا المحدث الجديد . دعهم يهربون وسأتم أفعالي بعد أن أحطم السحر .

أيتها الشمس . لن أرى المشرق بعد اليوم ، وسأصالح مجدي الآن . أو ينتهي كل شيء هكذا ؟ فتدوب قلوب تبتعت قديمي ، وحققت أمانها في ، لقد خانوني . وأنت أيتها النفس الكاذبة والساحرة الخطيرة ، من أجل عينيك أثرت الحرب ، يا من دعوتها ملكتي وصدرها تاجي ومهادي . لقد خدعتني (تدخل كليوباترا)

ابتعدي أيتها الساحرة أو تنالك يداي بالأذى ، اخرجي أو تنالين ما تستحقين أو أشوه نصر قيصر . دعيه ينالك ويعرضك على غوفاء روما الصاخبين . وليأخذك درة في تاج نصره ، ويعرضك كما تعرض الوحوش على العامة ، وتخدش أكتافيا وجهك بأظافرها . (تخرج كليوباترا)

أما زلت تشهدني يا إيروس — قد نرى أحياناً سحابة نحسبها وحشاً ، وبخاراً نحسبه أسداً ، أو نمرأ ، أو قلعة مشيدة ، أو جبلاً متشعباً ، أو صخرة هائلة ، فيسخر الوم من أعيننا . أرايت هذه الظواهر ؟

إيروس : نعم يا مولاي .

أنتوني : أيها التابع الطيب ، هكذا مولاك الآن . لكفي لا ألمس هذا الشخص في لقد خضت الحرب من جرائها . ولقد ظننت أن بيدي قلبها إذ كان قلبي بيدها لقد ضاعت مني واتصل مصيرها بقيصر . وصار مجدي نصرأ للعدو . لا تبكي يا إيروس . فقد بقيت لنا أنفسنا لنقضي على أنفسنا (وحين تخبره ماريان بموت صيدها يقول) :

أما ت ؟ إذن أنزع الدرع يا إيروس . لقد انقضي عبء النهار الطويل ، وعلينا أن ننام . دعي ، إنزع الدرع يا إيروس ، فإن يمنع درع آشيل انهيار

جواني، جاني انشقا وحطما هذا الهيكل الواهن، إليك عني يا إيروس فلست
الآن جندياً، تداعي أيتها الأشلاء المروضة. دعني يا إيروس، صألق بك
يا كليوباترا. كل زمن يمر عذاب. لقد خبا السراج. سأقضي وأنهاي الأمور
وأفسد عمل قيصر. ولن يحطم العنف إلا العنف. إيروس. صأتي يا ملكتي.
إيروس سنخطو يداً في يد، وندع الأشباح تنظر وتتبع. إيروس.

إيروس: ما يريد مولاي:

أنتوني: لقد صعبني العار منذ ماتت كليوباترا. وتحقر الآلهة دناءتي. قد قسمت
العالم بسيفي وصنعت بيدي ملكاً على ظهر البحر. والآن تعوزني شجاعة
امرأة وعقل سيد. لقد أقسمت يا إيروس حين يدلم الخطب — وقد ادلم
الآن — أن تقتلني. فافعل فقد حان الوقت هيا ودع الدم يجري في وجهك.

إيروس: أو أفعل ما لم تفعله السهام المعادية وأخطأت ولم تصب؟

أنتوني: إيروس. أتحبس في نوافذ روما؟ وترى مولاك مكبلاً بالحديد، يحني هامته
ويحترم العار وجهه وأمامه قيصر الظافر؟

إيروس: لن أرَ هذا اليوم.

أنتوني: إليّ إذن، لن تشفيني إلا الجراح، انزع سيفك الأمين.

إيروس: عفواً يا مولاي.

أنتوني: ألم تعدني بذلك حين أطلقت سراحك؟ أم كان ولاؤك حدثاً طارئاً؟ انزع
سيفك.

إيروس: إذن فأدر عني وجهك النبيل، فقد كان قبلة العالم أجمع. ها قد نزعت سيفي.
أنتوني: فافعل ما سلطته من أجله.

إيروس: وداعاً أيها السيد العظيم. سأطعن الآن.

أنتوني: الآن يا إيروس.

إيروس: ولم إذن؟ هنا الموضع فأهرب من الجزع (يلتحر).

أنتوني: لانت أنبل مني ثلاثاً. منك تعلمت ما أفعل. لقد سبقته في معرض النبيل.

سأجري الآن إلى الموت كروح يسعى إلى سرير العرس . وسيموت سعيدك
يا إيروس تلميذك (ويظمن نفسه) ماذا ؟ لم أمت . (ينقل إلى كليوباترا) .
كليوباترا : أيتها الشمس إظهري واحرقني مبدارك .

أنتوني : سلاماً ، لم يحطم قيصر أنتوني وإنما تغلب أنتوني على نفسه .
كليوباترا : هذا ما يجب أن يكون فلم يخضع أنتوني أحداً غيره . ولكن واحزنانه .
أنتوني : إنني أموت يا مصر ، وقد صوفت في موتي حتى أنال من آلاف القبل القبلة
الآخيرة — لا تحزني أو تندبي نهايتي . عيشي على الماضي حين عشت سيد
العالم . ها أنا لا أموت جباناً .

كليوباترا : يا أنبل الناس كيف تموت ؟ ألا نعبأ بي ؟ هل أبق هنا في هذا العالم الجامد
الذي لا يفوق في غيبتك حظيرة ؟ لقد ذاب تاج الأرض وإكليل الحرب وعماد
الجند وتساوى الفتية والفتيات بالرجال . لقد زالت الفوارق ولم يبق تحت
القمر الراحل ما تحيا به . وهل أنا إلا امرأة تقودها عاطفتها كمن تبسع اللبن
وتؤدي أحقر الشئون ؟ لقد قذفت الآلهة بصولجاني ، كان عالمنا كالمهم حتى
صلبنا من جوهرتنا . والآن كل شيء عدم والصبر بلاهة ، أمن الانتم أن ألج
باب الموت الخفي ؟ كيف يا نسائي ؟ الشجاعة لقد خبا السراج وانطفأ . الصبر
يا قوم ، سندفنه ونعمل ما هو جريء نبيل ، سندفنه في موكب روماني ،
هيا فقد مرد ذلك الهيكل الذي حوى تلك النفس الكبيرة ، لم يبق لنا يا نسائي
من صديق إلا العزم والموت .

نرى في هذا المنظر البطل في ثورة الاهتمام تحمل عواطف وتسير إلى نهايتها المحتمة نحو
المأساة سيراً نفسياً متماسكاً . وتحبك الحركة المسرحية وترتب المفاجأة ويتبادل الحوار
فيطول ويقصر تبعاً لحاجة الموقف ، ويجري عواطف الشخصية فتنبو عناصر المنظر وتنطور
نحو النهاية ، ولنتنقل بعد هذا إلى نظير هذا المنظر في مسرحية شوقي . ها هو أنطونيوس
مهزوم يخاطب تابعه بقوله :

أوروس إني جهدت مضيئاً ومسنى الضر والكلال

فل بنا نستريح قليلاً من قبل أن يدم الرجال (يجلس منهوكاً)
 اوروس ماذا دهاني حتى نسيت مكاني
 كان الملوك عبيدي فصرت عبيد الحسان
 ولست أول حرر استعبدته الغواني
 ولم أر كالحرب استراح قتلها وأفضى إلى القيد الأمير المقيد
 ولكن شقي الحرب والمصطفى بها إذا انقضت الحرب الطريد المشرّد
 ولولا اختلاف الحرب بالناس لم يهن عزيز ولم ينزل على القيد سيد
 فيرد عليه أوروس قائلاً :

وقارك فيصرّ لا تجزعن وخلّ المقادير تبحر المدي
 فما أنت أول نجم أضاء ولا أنت أول نجم خبا
 أما لك أنطونيوس أصوة بيوليوس فيصر أين انتهى
 رأيتك والحرب تبلو السكاة فاشهد كنت إله الوغى
 وقد كان سيفك غول السيوف وكانت قناتك غول القنا
 ويخبره أوروس بموت كليوباترا فيقول :

يا للسماء انتحرت أين أين ولم ؟ وكيف كان ذاك ؟ ومتى
 اولمبوس : مررت بالقصر ضحى اليوم فلم أجده نظماً ولا حسناً يرى
 بدا لعيني خلاء موحشاً غير عويل هنا وهنا
 انطونيوس انتحرت يا للخبر ويا لقسوة القدر
 إن الأمور انتقلت من خطر الى خطر
 ما غدرت وإنما أنا الذي بها غدر (ف ٣)

ويناجي كليوباترا بعد ذلك في قصيدة تبلغ واحداً وثلاثين بيتاً كما يناجي روما ويعرض
 لماضيه . ويحدث بينه وبين أوروس ما حدث في مسرحية شكسبير . وينتقل إلى كليوباترا
 فيقول :

قد تداعى محور الأرض وميزان السموب

إلى
 دراسة
 التحليل
 والتطويع
 لهذا المو
 الصور و
 فني
 لا ريب
 قائلة :
 كليو

مال كالشمس جمالاً وجلالاً في الغروب
 أيها المجروح لو تدري جروحي وندوبي
 أيها الداهب قد آن عن الدنيا ذهبني
 أيها الخالص ودًا ليس ودي بالمشوب
 عن قريب ينطوي القبر علينا عن قريب
 كلوه بالرياحين وبالغبار الرطيب
 أيها الجند مات قيصر فابكوا معي السيد الجسور الوهوب
 شبكوا ساعديه من فوق صدر كان في الروح بالمنيا رحيبا (ف ٣)
 إلى آخر هذه القصيدة البليغة في رثائها، الضعيفة في تركيبها المسرحي. لم يراع فيها
 دراسة الموقف دراسة فنية عميقة، ولم تعتبر مطالب الممثل والجمهور والإجادة الفنية في
 التحليل والتشخيص والحوار. ونفقد هنا التدرج الإنساني نحو الاستعداد للدوت،
 والتطور في تحليل العواطف بحيث تؤدي إلى حدوث الكارثة. ولا نجد في استجابة كليوباترا
 لهذا الموقف استجابة إنسانية تكشف عن موقفها من أنطونيو بوضوح، تستبين منه دقائق
 الصور وخلجات النفوس. وتنتهي المقارنة بعرض موت كليوباترا في كل من المسرحيتين.
 ففي مسرحية شكسبير يأس الجمهور استعداد كليوباترا للدوت ويحسون بالنهاية آتية
 لا ريب فيها وترتفع رويداً رويداً إلى مرتبة القديسة التي تظهر. تهيب كليوباترا بوصيفتها
 قائلة:

كليوباترا: الي بردائي وتاجي فبين جنبي تخملج آمال الخلود. لن يحس خرم مصر هذه الشفاه
 هلمي يا إيراس، إخال أنطونيو ينادي ويقوم من مضجعه يمدح مقالتي ويسخر
 من قيصر. ها أنا يا زوجي جديرة بهذا الاسم. أنا هواء ونار، تركت
 عناصري الأخرى للتراب. هلمي الي واسلميني بقية من حرارة. وداعاً شرميون
 طويلاً (تقبل إيراس فنسقط ميتة) أو أملك الصبر في في — أهكذا
 تموتين؟ وإذا كان الموت سهلاً سريعاً هكذا فإن وخزته كوخزة حبيب.
 أترقدين ما كنة؟ إذن فلا يستحق العالم وداعاً.

شرميون : انهجري أيتها السحب الكئيبة . ها هي الآلهة تبكي .
كليوباترا : يالدينا تي . ستقابل أنتوني قبلي . وسأفقد قبلة هي مماتي . إلي أيها الشمس
القاتل وفك عقدة حياتي بنابك القاطع . ولو نفاقت لسميت فيصير حماراً لا يفقه
شرميون : أيتها النجمة الشرفية .

كليوباترا : سلاماً سلاماً . ألا ترين ابني على صدري يدفع مرضعته للنوم ؟
شرميون : تحطمي وانفجعي .

كليوباترا : حلو كالبلسم — لين كالهواء لطيف — أنطونيو — إلي أيها الآخر (تموت)
(ف ه)

وفي هوق تستعد للموت في قصيدة واحدة طويلة ترثي فيها نفسها وتذكر موتها فداء
لمصر وتخطب الإسكندرية ، ثم تتناول الأفقي وتذبح . فهي قصيدة طويلة لا نجد فيها
التدرج النفسي نحو المأساة ، وإنما يثار جو المأساة . عن طريق الشعر .

والفرق بين المنهجين واضح ، وهو أن شكسبير قد قرر لمسرحيته عالماً منسجماً يدور
حول فكرة وفلسفة واحدة ، هي الهوى والتضحية في سبيله ، لم يختلف في ذلك أنطونيو
أو كليوباترا . وبذلك وضع لها قاعدة تتصل بنفوس الناس وتهوي إلى أعماقهم . وصور
الموضوع تصويراً إنسانياً شمل الكون وقارن فيه بين الغرب العملي والشرق الذي لا يعرف
بالمادة . وملاً هذا العالم بأنماط عديدة من الناس وحلها هذا التحليل العميق البارع المعقد
فأنطونيو يضحي بمجده وهو يعلم بضعفه ، ويهجر أكتافيا إلى كليوباترا وهو يعلم أن ذلك
سيثير عليه سخط الرومان . وصورة متصلاً بكليوباترا اتصالاً يجذبه إليها كما يجذب
المغنطيس الابر . وتظهر كليوباترا بمظهر المرأة التي تجمع في ذاتها حواء المتنوعة المغربية
المعقدة الغامضة التي لا تفهم وربما لم تفهم نفسها . وأكسبها قولاً وفعلاً يتصف بالحيوية
الهديدة . وأدار حول الكوكبين الرئيسيين شخصيات ثانوية تقابل بين أهوائهما ويرتفع
البطلان بالتدرج نحو المأساة فيصير الموت نصراً لا هزيمة ، ومجداً لا ضعة ، وتتحرك في
أثناء ذلك من عالم من الرموز وتشبع اللغة بألفاظ الذهب والفضة والآلئ والهموس
والأقمار في تعبيراتها . وترى في هذا العرض الزائل من مال وجاد توافه بجانب هذه القيمة

الروحية الكبرى وهي الحب . هذا إلى تعقيد الموضوع والتفخيم وروعة اللغة وتطور الشخصيات مع انسجامها واتساع الأفق والمدلول الذي يختزن عالم المسرحية ، فارتفعت المسرحية إلى قمة الوجود وهبطت إلى أعماق قلب الإنسان .

وربما اطلع شوقي على مسرحية شكسبير كما تدل على ذلك بعض الدلائل مثل أسماء بعض الشخصيات ومفاهيم بعض الفصول والمناظر ، على أنه كان اطلاعاً عابراً مريباً لم يدعه يفهم أصولها ومراميها . وكانت النتيجة أن عني بغمزه أكثر مما عني بشخصياته وموضوعه ولوازم المسرح والجمهور ، ولم يعن بالقيمة الفنية العامة للمسرح ، فاضطربت بعض الشخصيات الرئيسية لكليوباترا ، وفقد الموضوع تطوره المسرحي الدقيق من أزمة تتوتر وتحل ، وشخصيات ينسج من داخلها الموضوع وتحلل تحليللاً نفسياً عميقاً وسمى إلى التأثير في نفس جمهوره بوسائل هي الشعر آناً ، وأدوات مسرحية خارجية آناً آخر .

على أن عيوب هذه المسرحية هي عيوب الكاتب البادئ الذي يتلمس الطريق في تجربته الأولى ، ولم يكتشف بعد طريق الكاتب المسرحي الماهر إلى نفوس الجمهور ، أو يضع يده على وسائل إجادة الموضوع المتناسك والمفاجآت والشخصيات وإخضاع الحوار لها بشكل يرضاه قواعد هذا النوع من الفنون .

الفصل الثالث

مجنون بيلي

يتطور فن الكتاب المسرحي المبتدىء تبعاً للخبرة التي يكتسبها نتيجة لاتصاله بالمسرح والممثل والمخرج وتبعاً لاحتكاكه المباشر بالتمثيل ، مما يوضح له مطالب فنه بالتطبيق العملي ، فالى أي حد تطور شوقي الشاعر الغنائي إلى شاعر مسرحي ، وإلى أي حد أثر شوقي الشاعر الغنائي في شوقي الشاعر المسرحي ، وإلى أي حد تطور فن المؤلف في مسرحيته الثانية من حيث اتصالها بمطالب الممثل والمسرح والجمهور ، وإلى أي حد اتفق عرض الموضوع وتحليل الشخصيات وإدارة الحوار مع المثل الأعلى للمسرحية ، وإلى أي حد تقدمت في منهجها على منهج مسرحيته الأولى ؟

سنلخص في مسرحية شوقي الثانية أوجه شبه بالمسرحية الأولى تصلها بها ، في تطور الموضوع وتقسيم فصوله ومناظره العامة ، على أننا سنلخص تطوراً في الصناعة المسرحية في تحليل الشخصيات وانسجامها وتطورها نحو المأساة ، ووضوح الأزمات والتحليل على إخفاء العيوب المسرحية في الحوار الغنائي باختيار موضوع يعرض لقصة هوى شاعر غنائي مثله ، في مجال من الشخصيات تعجب بالشعر وتنفذه وتروييه ، وأورد في ثناياه أناشيد ينقدها شعراء ومغنون سعوا إلى زيارة الشاعر . فالشعر مصدر البطولة في قيس ، ومصدر إعجاب الشخصيات الأخرى به ، والشعر مصدر خلود هذه المسرحية بما يصف من هوى متأجج في نفس البطل . وقد اجتذب الشعر أعداء قيس وأصدقاءه على السواء ، إذ يحسده منازل على براعته فيه ، ويأمر به أبا ليلى فيروييه عنه كارهاً ويستهمي به زوج ليلى ، ويسمى من أجله ابن عوف لينيل قيساً ما اشتهى ، ومن أجل الشعر يقصد الشعراء قيساً للتعرف به والتودد اليه ، فلا بد أن يجتذب الجمهور المسرحي ويدعوه إلى الإعجاب بالمسرحية وليكن الشعر في المسرحية الجيدة لا يقصد لذاته . وإنما هو وسيلة لإدارة الحركة

المسرحية
تتحرك نحو
اقتبس
الأصماني
كثيراً ، وأ
منطق الحياة
وأحبها منذ
في هواها
وبين ليلى
فاختارته
ذلك القصة
وأورد
مارواه الب
وحبيب عبد
أن يخرج به
في عشر تي
وإنما يريد
والعصفرة
والحجارة ،
له ليلى فيقو
الحي فيحدثو
قالها حتى وف
جمعاً فرآه يله
خذ هذا

المسرحية ، وحوادث الموضوع ، ووسيلة للتعبير مما يجول في أذهان الشخصيات حتى تتحرك نحو الأزيمة ، فإلى أي حد حقق شوقي هذه المطالب الرئيسية ؟

اقتبس شوقي حوادث هذه المسرحية وبعض الحوار من كتاب الآفاني لأبي الفرج الأصبهاني ، واختار من روايات الرواة والشعر المنسوب لقيس بعضاً منها دون أن يحور فيه كثيراً ، وأغلب الظن أنه اختار أكثرها طرافة وغرابة ، لا أكثرها عميقاً مع العادي من منطق الحياة والناس . واختار الرواية التي رواها بعض الرواة ، وهي أن قيساً كان يهوى ليلي ، وأحبها منذ كانا حبيبين يرعيان مواشي أهليهما ، ولم يزل كذلك حتى حجبت عنه ، فأنشد في هواها شعراً ، واشتهر أمر هذا الهوى وذاك الشعر بين الناس ، ثم حيل بين قيس وبين ليلي ، فلما خطبها خيرت ليلي بينه وبين خطيب آخر هو ورد بن محمد العقيلي ، فاختارته وتزوجته على كره منها فبئس منها وشرد في البادية . وأكسب شوقي بعد ذلك القصة نهاية مسرحية هي يأس ليلي أيضاً ، وموتها ، ثم علم قيس بذلك ومات .

وأورد شوقي في ثنايا هذه القصة ما اشتهر به قيس من عجائب وغرائب (فقد ذكر ما رواه البعض من أن عمر بن عبد الرحمن بن عوف وإلى صدقات بني كعب وقشير والحرمين وحبيب عبد الله ، فنظر إلى المجنون قبل أن يستحكم جنونه وكلمه وأعجب به ، وسأله قيس أن يخرج به إلى آل ليلي وقال له « أكون معك في هذا الجمع ، فأرى في صحبتك ، وأتجمل في عشيرتي بك ، وأنقر بقربك ، فجاؤا رهط ليلي وأخبروه بقصته ، وأنه لا يريد التجميل به وإنما يريد أن يفضحهم في امرأة منهم يهواها ، ورفضوا وصا طته فالتعرف ابن عوف وأنصرف قيس منفرداً طارياً لا يلبس ثوباً إلا خرقه ، ويمشط في الأرض ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يجيب أحداً سأله عن شيء ، فإذا أحبوا أن يتكلم أو ينوب إلى عقله ذكروا له ليلي فيقول ، بأبي هي وأمي . ثم يرجع إليه عقله فيخطبونه ويحببهم ويأتيه أحداث المحي فيحدثونه عنها وينشدونه الشعر والغزل . فيجيبهم جواباً صحيحاً وينشدهم أشعاراً قالها حتى وفد عليهم في السنة الثانية بعد عمر بن عبد الرحمن ونوفل بن مساحق ، فنزل جمعاً فرآه يلعب بالتراب وهو عريان فقال له « يا غلام ، هات ثوباً » فأتاه به فقال لبعضهم « خذ هذا الثوب وألقه على ذلك الرجل » فقال له « أتعرفه جماعتك ؟ » (نقال لا

قال « هـ - ذا ابن سيد الحي . لا والله ، ما يلبس الزياب ولا يزيد على ما تراه يفعل الآن .
وإذا طرح عليه شيء قذفه . ولو كان يلبس ثوباً لكان في مال أبيه ما يكفيه . فحدثه عن
أمره فدما به وكله ، فجعل لا يقبل شيئاً يكلمه به . فقال له قومه : « إن أردت أن يجيبك
جواباً صحيحاً فاذا ذكر له ليل » ، فذكرها له وسأله عن حبه إياها . فأقبل عليه يحدثه
بحديثها ، ويشكو إليه حبه إياها ، وينشده شعره فيها . فقال له « الحب صيرك إلى ما ترى ؟ »
قال « نعم ، وسينتهي إلى ما هو أشد مما ترى » فمعجب منه وقال له « أتعجب أن أزوجكها ؟ »
قال « نعم ، وهل إلى ذلك من سبيل ؟ » فقال « انطلق معي حتى أقدم على أهلها بك
وأخطبها عليك وأرغبهم في المهر لها » . قال « أترأى فاعلاً ؟ » قال « نعم » . قال « أنظر
ما تقول » . قال « لك عليّ أن أفعل ذلك » ودما بثياب فألبسه إياها وراح معه المجنون
كأصح أصحابه ، ينشده ويحدثه ، وبلغ ذلك رهطها فتلقوه في السلاح . وقالوا له « يا ابن
مساقي » لا والله ، لا يدخل المجنون منازلنا أبداً أو يموت . فقد أهدر لنا السلطان دمه
فأقبل بهم وأدبر فأبوا فلما رأى ذلك قال المجنون « ننصرف » فقال له المجنون « والله
ما وفيت لي بالعهد » قال له . « انصرفك بعد أن آيسني القوم من اجابتك أصلح من صفك
الدماء » .

ومن هذه القصص الغريبة الغير مألوفة ما ذكره الرواة عن قصة النار . قيل لقيس :
« ما أعجب شيء أصابك في وجدك في ليلي ؟ » . قال « طرقتنا ذات ليلة ضيفان ولم يكن عندنا
لهم آدم فأرسلني أبي إلى منزل أبي ليلى وقال لي . أطلب لنا منه أدماً فأتيته ، فوقفت على
خيامه ، فصحت به ، فقال ما تشاء ؟ فقلت طرقتنا ضيفان ولا آدم عندنا لهم ، فأرسلني أبي
فطلب منك أدماً ، فقال ياليلي ، اخرجي إليه النحى ، فجعلت تصب السمن فيه ، ووقفت
تحدث ، فألهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعاً ، وهو يسيل
حتى انتفعت أرجلنا بالسمن ، قال فأتيتهم ليلة ثانية أطلب ناراً وأنا متلفع ببردي ،
فأخرجت لي ناراً في عطبة ، فأعطيتها ووقفت نتحدث فلما احترقت العطبة مزلت من بردي
خرقة . وجعلت النار فيها ، وكلما احترقت مزلت أخرى واشتعلت بها النار حتى لم يبق عليّ
من البرد إلا ما أداري عورتى » .

ومنها أيضاً قصة الطي ، قيل للمجنون أي شيء رأيته أحب إليّ ؟ قال : ما أعجبني شيء .
فقط فذكرت إلاّ سقط من عيني ، وأذهب ذكرها بشأسته عندي . غير أنني رأيت مرة طلبياً
فتأملته وذكرته ليلى ، وجعل يزداد في عيني حسناً . ثم إنه عارض الذئب وهرب منه
فتبعته حتى خفي عني فوجدت الذئب وقد صرعه وأكل بعضه فرميته بسهم فما أخطأت مقتلاً .
وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه ثم جمعته إلى بقية سلوى ودفنته وأحرقت الذئب .

ومنها أيضاً قصة حج قيس إلى الكعبة قالوا : بعد أن رفض أبو ليلى تزويجه من ليلى
أيس منها وزال عقله جملة . وقال الحي لأبيه حج إلى مكة وادع الله عزّ وجلّ له ، فلعل الله
أن يخلصه من هذا البلاء . فحجّ أبوه . ولما صاروا بمنى جمع صائحاً في الليل يصيح ياللي
فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت فيها فسقط مغشياً عليه . فلم يزل حتى أصبح ثم
أفاق حائل اللون ذاهلاً . ثم قال له أبوه « تعلق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من
حب ليلى » . فتعلق بأستار الكعبة ثم قال « اللهم زدني حبّاً وبها كفّاً ، ولا تنسيني ذكرها
أبدّاً » فهم حينئذٍ واختلط عقله فلم يضبطه . قالوا . « فكان يهرم في البرية مع الوحش ولا
يأكل إلاّ ما ينبت في البرية من بقل ، ولا يشرب إلاّ مع الظباء » .

ووردت غير ذلك أخبار عن لقاء قيس وليلى في حي الزوج الجديد .

واعتمد شوقي على هذه الأخبار التي لم يطعن إلى صدقها صاحب الأغاني ، والتي لا تتمشى
والمألوف من أمور هذه الحياة التي يحياها الناس . ففي الفصل الأول يظهر ابن ذريح في حي
ليلى ويمهد في الحديث عن أمر قيس بحديث مع أهل الحي عن أخبار الساسة والصحراء وعن
الحياة في البادية والحضر . ويسوق الحديث عن الشعر إلى التحدث عن قيس ويروي خبر
الطبي ويدعو ابن ذريح ليلى إلى الاهتمام بشأن قيس ، فتوضح ليلى له حقيقة مشكلتها منذ
البداية فهي عاشقة لقيس ، مقرة بمبادئها إياه هذا الحب ، على أنها لا تستطيع الزواج به
لتعيبه بها فتقول :

أنا بين إثنين كلتاها النار فلا تلحنني ولكن أعني
بين حرمي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضي

وينصرف السامعون ، فيخلو المسرح للقاء قيس وليلى وتمثل قصة النار . فيحترق كم قيس وهو في نشوة نجواه لها ، ويغمى عليه ، فيقبل المهدي والدليلي ، فتزيد العقبة القائمة بين زواجهما وضوحاً ، ويحث المهدي قيساً على الانصراف حتى لا يسمع القوم تشبيهه بها . وهذا الفصل جيد من الوجهة المسرحية إذا قارناه بالفصل الأول في مصرع كليوباترا ، فقد قدّم للجمهور الشخصيات الرئيسية ، وخلص الأزمنة والحوائل القائمة ، وصحب العرض المسرحي عرض تمثيلي متنوع الحوادث فيعقب التمهيد تمهيداً للدوقف يجعل الجمهور يدس الأزيمة لمسك ولا يكتفي بسماعها ويدين بوضوح أمركة الشخصيات وبواطنها ومحاور سلوكها . ويصحب الحوار الحركة المسرحية بصورة لم توجد في مسرحية شوقي الأولى .

على أننا نقابل النزعة الغنائية في الفصل الثاني من المسرحية ، ونلمس ضعفها المسرحي وهدفها الغنائي . فكما ورد في مصرع كليوباترا مناظر تعتمد في تأثيرها في نفوس الجمهور على الغناء والرقص والموسيقى ، بحيث تطفئ هذه التأثيرات على الحركة المسرحية والتطور الرئيسي المباشر للموضوع ، كذلك ترد في هذا الفصل أناشيد الحوار وطرائف الأبطال دون أن تتصل اتصالاً مباشراً قوياً بالموضوع . فبعد أن تظهر بلهاء الجارية ، ومعها القديعة التي قرأ عليها العراف تآملها ، ويرفض قيس أن يذوقها ، تظهر جماعتان من أطفال الحي ، وتتغنى الجماعة الأولى بهواه ، وتشيد بفضله كشاعر ، وتذم الجماعة الثانية هواه وتشيد بأثمه ، ويصرف الجماعتين تابعه زياد ، ثم يغمى على قيس ويمر عليه ابن عوف وهو مار بالطريق فيعرفه . ثم تمر قافلتان تنشد كل منهما نشيداً يعبر عن العاطفة الدينية في الجمهور ويشيد بالحسين . ويذكر اسم ليلى في أحدهما فيصحو قيس ، ويحاور ابن عوف ويسأله أن يتوسط من أجله لدى آل ليلى . فيتبرع ابن عوف بذلك .

ويظهر في هذا الفصل صفات ضعف شوقي العام في فصله الثاني ، إذ يكثر فيه الحدو الغنائي ويقل العمل المسرحي الرئيسي . على أن الغناء في هذه المسرحية أكثر اتصالاً بالموضوع وبحاله ، من الغناء الجرد في مصرع كليوباترا ، ففي هذه المسرحية اتخذ وسيلة . ولو أنها واهية لا يقاط قيس بينما يحتمل عليه المؤلف في المسرحية الأولى فينشد الشاعر نشيد الحمر

ويجعل من كليوباترا شاعرة ينشد لها المعنى نفيد « الحب والحياة » وتبدأ الحركة المسرحية من نهايته .

وفي الفصل الثالث يبلغ الركب حي ليلي ، ويبدأ بتشجيع ابن عوف لقيس الذي يوشك أن يغمى عليه . فيظهر المهدي الذي يلوم ابن عوف على توسطه لقيس . ويستهوئ ابن عوف بعض أهل الحي إلى جانب قيس ، فبينما تسمى جماعة أخرى إلى الفتك بقيس يحول المهدي دون ذلك ، ويرز منازل خطيباً يريد أن يؤاب القوم عليه ، ثم يكشف بشر عن خبيثة نفسه ، وينتهي أمر منازل بمبارزة بينه وبين زياد خلف المسرح يختفي بعدها منازل ويذكر شخص أن آخر سيعبر زوج ليلي هو ورد ، وينتهي الفصل بتأكيد هذه الحادثة ، وهي زواج ليلي منه وانصراف ابن عوف فاشلاً حائقاً . وينصرف قيس وهو موشك على الجنون وينتهي الفصل باظهار ليلي لندمها على شرعها في رفض الزواج بقيس .

وفي هذا الفصل تبرز الأزمة الكبرى ويتمحرك الموضوع بعدها نحو المأساة . وهو مليء بالحركة وعناصر التفويق كما في اختلاف القوم في أمر قيس . وبه صراع حسي واضح بين منازل وزياد ، وصراع نفسي غامض في نفس ليلي في نهاية الفصل ، وجبذا لو كان أكثر منه المؤلف وقلل من الصراع الحسي الأول . فالصراع النفسي أعمق أثراً وأجل قدراً من الصراع الخارجي المحسوس ، كما أن القضاء على منازل هذه الصورة يبدو مفتعلاً إلى حد كبير فرياد في حيه ويشاركة في رأيه كثير ، ولا يبدو الموت عقاباً عادلاً له . على أن هذا المنظر لا نظير له في المسرحية الأولى كما سبق القول .

ويرتفع الستار في الفصل الرابع عن منظر من مناظر الجن بالقرب من ديار بني ثقيف ، وفي مقدمتهم الأموي شيطان قيس الذي يريد أن يحتفي بقدومه . والذي يخبر قومه بقصته ، ويقبل قيس ويحيط به الجن ، ويتحدث اليهم قيس الذي يقتنع بوجود شيطانه بعد أن كان ينكره ، ثم يسأله عن الطريق إلى ديار بني ثقيف فيدله عليها . هذا في المنظر الأول من الفصل . أما المنظر الثاني فيقبل فيه قيس إلى دار ليلي ويلتقي مع زوجها الذي يمهده له لقاءه بها . ويلتقي قيس بليلى ويغريها بالفرار معه فترفض رغم حبها له ، ورغم ملاقت في سبيله فيثور عليها ويهجرها . ويقتد اليأس المكبوت في نفس ليلي ، ويقوى الصراع النفسي فيها فتسرع

إلى منيتها . وتحدث المأساة بعد هذا الفصل خلف الستار .

ويعيب هذا الفصل ظهور الشياطين قبل ظهور قيس . والشياطين شخصيات مسرحية رديئة إذا ظهرت بشكل قاطع ، فهي لا ترى في الحياة . وربما أمكن تعليل وجودها بعد ظهور قيس على أنها أوهام عقله السقيم . وقصتها مع سليمان في بداية الفصل حشو لا يلزم للموضوع الرئيسي وكان من الممكن اختصاره بحيث تبرز فيه ناحية الشر الذي يدفع قيس إلى إغراء ليلي ، ويوحى له بهجرها ، فيكون تمهيداً طريفاً لحوادث المنظر الثاني ومشيراً إلى الكارثة المقبلة . ويزر في نهاية الفصل نهاية الصراع في نفس ليلي ، ويدلج للكارثة بقوة لم تظهر في مصرع كليوباترة . وحبذا لو كان المؤلف تعمق في تصوير هذه النوازع الانسانية وجعلها محور تطور الموضوع .

وتحدث مأساة قيس في الفصل الخامس . فيظهر على المسرح قبر ليلي ، ومناظر العزاء . ثم ينصرف القوم ويقبل الغريز وابن سعيد وأمية وسعد ، وفيهم المغني والشاعر ، ويتحدثون حديثاً يبعث على التشاؤم بما يذكر من القبور والموتى . وينشد الغريز نصيد وادي الموت ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله بشر ويمزيه . ويفاجأ قيس بنباء موت ليلي فيغمى عليه عند قبرها ، ويدخل في دور الاحتضار الأخير ، ويرثي نفسه وليلي ويسب شيطانه ويناجي ظليماً سارحاً ، ويظهر ابن ذريح ويرثي ليلي ثم يحتضر قيس ويموت . وفي هذا الفصل ، كما في فصل موت كليوباترة في المسرحية الأولى ، يستجمع الشاعر مقدراته الغنائية ، ويعتمد على أدوات مسرحية خارجية ليحدث عن طريقها التوتر المسرحي المحزن ، ويثير في الجو روح المأساة . ولم يتقن المؤلف بعد التدرج إلى الكارثة ، عن طريق تحليل الشخصيات ، وتطورها النفسي الطبيعي نحوها ، وإنما صبغ الشعر بروحه . وقد كان من الممكن أن نلحس حدوث الكارثة لوجود عيب في نفس قيس تنفذ منه المأساة إليه لأن تلقى تبعثها على الشيطان في نهاية المسرحية ، فيقول قيس له : —

إذهب وإن لم أدر روح أنت أم شبح
كنت قرين السوء لي وكنت شر من نصيح
لولاك ما بحث بما خدش ليلي وجرح

فعرض الموضوع في هذه المسرحية ، رغم الاسترسال الغنائي ، قد تقدم إلى حد كبير عنه في مصرع كليوباترا ، وتقسيم فصولها وحركتها وانسجامها ، فهي أقرب إلى المنزل الأعلى من المسرحية الأولى ، على أنه لم يصور بعد التطور الدقيق لازمة تتوتر وتحل عن طريق التحليل النفسي العميق للشخصيات ، بل إن بعض الشخصيات قد صوّرت تصويراً لا يتفق والواقع العادي من الحياة ، وكلها لم تبلغ بعد التعقيد الفني والعمق الإنساني البعيد ، ولم يزل الشعر رائد الشاعر الأول .

وأضرت الحوادث التي اقتبسها الشاعر من الآفاني والخاصة بشخصية قيس والتي قامت على الكثير من الإحالات . يقول الدكتور طه حسين عن حب قيس « يظهر هذا الحب دائماً بصور غير مألوقة ولا ملائمة للطبيعة البشرية ، حتى طبيعة العشاق المدطنين ، فلست أعرف عاشقاً أغني عليه كما أغني على قيس ابن الملوح ، ولست أعرف عاشقاً شوق وزفر كما شوق ابن الملوح وزفر . كان يكفي أن نتحدث إليه ليلى بحديث يشعره أنها تحبه ليستقط على وجهه مغشياً عليه . وكان يكفي أن يذكر له شيء عن ليلى يدل على أنها تحبه أو يدل على أنها تعرضت لمكروه ليستقط على وجهه مغشياً عليه ، وكان يقضي حياته كلها أو أكثرها صافطاً على وجهه أو هائماً على وجهه . وقصة الجنون ضعيفة ضعيفة مملوءة بالإحالة والمبالغة لا يستطيع الناس أن يؤمنوا بها أو يطمئنوا إليها مهما يكن حظهم من السذاجة . وكيف يريدني على أن أومن بهذا الخبر الذي يزعم أن الجنون وقف يتحدث إلى ليلى وفي يده نار فأخذت النار تحرق برده حتى أتت عليه ، وفالت من جسمه ، وهو لا يشعر ؟ ثم كيف تريد على أن أصدق أن هذا الرجل جنّ وانتهى به الجنون إلى أن يهيم على وجهه ويستأنس بالوحش » والواقع أن شوقي قد أجهد نفسه في أن يجعل محور شخصية قيس عبقرية كشاعر يفتن الناس بشعره ، ويمدو قيس منسجماً حين تصوير هذه العبقرية محور شخصيته ، على أنه لم يبرأ تماماً من نوبات الجنون واستحالات الأخبار التي أصابت شخصيته بالضعف المسرحي ، وأخرجتها عن مألوف الحياة . وقيس ضعيف يبالغ في وصف ضعفه الشاعر ، ويفسد حين يوصف بالجنون ، فهو مهما نال منه العشق لا يضعف ضعفاً يدفعه إلى فعل ما نصبه إليه . وقد انتقد الرواة هذه الصفات والحوادث التي رويت عن المصدر الأصلي ، واحتاط صاحب

الآغاني في إيرادها . وكان على شوقي أن يفكر ملياً قبل إيرادها وجعلها محوراً لخصيصة
بطله . وكان من الممكن أن يكون العائق في حدود العقل ، ويظهر بهذا المظهر في بداية
المسرحية كما في قوله :

إذا طاف قلبي حولها جنّ شوقه كذلك يطغى الغلة المنهل العذب
وقوله عن تداويه بقول الشعر :

فما أشرف الأيفاع إلاّ صباية وما أنشد الأشعار إلاّ تداويا (ص ٨)
ويمكن منه حب ليلي حتى رأى ملامحه فيما يرى من كائنات فيقول :

فإلي لا أحقق غير ليلي وإن كثّر السواد لدى حماها (ص ٥٢)
وكانت ليلي أسلم في تصويرها وأكثر النجاسات من قيس من ناحية ، وكليوباترا من
ناحية أخرى ، وقد اتخذ لها المؤلف صورة واضحة في ذهنه ، ولو أنه لم يتمم في صبر
أغوارها . على أنها اكتسبت ألواناً واضحة ، فهي فتاة بدوية موزعة بين إخلاصها لها
وإخلاصها للتقاليد ، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس في الآخر ، فتنسى هواها حين تعطى
الفرصة للفصل في أمرها . وتنسى التقاليد حين تخلو إلى قيس ولا تراها العيون . ومشكلاتها
واضحة في أقوالها للناس . فتقول لابن ذريح :

أنا بين اثنتين كلتاهما النار لا تلحني ولكن أعني (ص ١٤)
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب ورضي
وتقول لابن عوف عن قيس :

إنه مني القلب أو منتهى شغله
ولكن أترضى حجابي يزال وتمشي الظنون على سده ؟ (ص ٧٨)
وتستقر على حال بعد الأوان فتقول لقيس :

كلانا قيس مذبوح فتيل الأب والام
طعنان بسكين من العادة والوم
وتقول لنفسها :

أبقيس وبني هوى عبقرى يسلب العقل من ذويه ويردى
علة البئس من قديم وداء ضاع فيه الرق وحار المفدى

على أنه

وهو قليل

وعند ما يسير

والمهدي

المتعددة الجمل

صفاته ، على

وهو رؤى

ويقول في

ويعطف

ما صلاحه حين يقتل إلا من عفاف ومن وفاء بمهد (ص ١٢)
على أنها تحيا أمامنا حين تتنازعها الدوافع المتضاربة ، ويبرز الصراع النفسي داخلها ،
وهو قليل في المسرحية كما في قولها :

رباه ماذا قلت ماذا كان من ذنب الأمير الأريحي وهاني
في موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليلة الإحسان
قالوا انظري ما تحكين فليتني أبصرت رشدي أو ملكت عناني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان (ص ٨٢)
وعند ما يسير هذا الصراع إلى نهايته المحتومة تخير إليه بقولها :

قلبي من اليأس حين حل به أحس يا ورد أنه انصدما
المتمني بالعيش منتفع ولن ترى يأساً به انتفعا
القدر اليوم والقضاء على حربك قيس وحربي اجتماعا (ص ١٢٢)
والمهدي صورة أوفر حظاً من عناصر الإنسانية من البطلين . وتحيا فيه صورة البادية
المتعددة الجوانب . وهو شيخ يمثل تقاليد البادية ويحافظ عليها ويقدرها ، وعنه ورثت لبلى
صفاته ، على أن إنسانيته دائمة الظهور . فهو يحب قيساً رغمًا عنه ويقول له وهو في غيبوبته :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في ممرك
أراني شعرك الويل وما أروي سوى شعرك
كما لدد على الكره كلام الله للمشرك (ص ٢٩)

وهو رؤوف بقيس يمنح عنه الأذى ويقول لقومه حين يريدون الفتك به : —

لا — دم قيس دمنا لا نقربه يكفيه منا أننا نخفيه

ونصرف الأمير مما يطلبه (ص ٥٤)

ويقول في ذلك أيضاً : —

دم الود والقربى وإن كان ظالماً عزيز علينا أن نراه يسيل
ويعطف على ابنته فيرد على ابن عوف حين يلومه على قسوته بابنته : —

أأظلم لبلى ؟ معاذ الحنان متى جار شيخ على ماله (ص ٧١)

ويضيحي بهذه التقاليد ويندم على تمسكه بها بعد أن تموت ليلي ويسبق السيف العذل .
ومنازل صورة لا بأس بها للمنافس ويكشف عن ذاتيته منذ البداية بقوله عن قيس : —

عدوي المبين وما بيننا ولا بين صاغيينا جفا
هام بليلى وهامت به لقد كنت أولى بهذا الهوى
وإني لأبدي إليه الوداد وأخني له في الضلوع القلى (١٨)

ويستمر على هذه الصورة في المسرحية حتى يلتقي حنيفة ، محتفظاً بصفاته الرئيسية .
على أن تصوير الشخصيات ما زال بسيطاً ، تسير فيه الشخصيات العواطف الشائعة العامة ولا ينفذ المؤلف منها كثيراً إلى ما وراء سطحها وعناوينها ، ولم يسع إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية . فلا نرى في قيس العاشق إنساناً خامساً ، أو في ليلي إنسانة خاصة تميز كلاً بين أفراد النوع من عشاق البادية ، بل لا نرى فرقاً كبيراً بين هوى كايوباترا وهوى ليلي ولا تظهر في شخصياته تلك الخاصية التي نجدناها في « روميو وجوليت » لشكسبير من حيث نوعية التفخيم والتحليل ، بحيث ننفذ إلى ما وراء النوع من فرد خاص فنلمس فيه كائناً حياً كالكائنات التي تعيش بيننا ، وتحتفظ بإنسانيتها في كل عصر . وأين قيس من روميو الشاب الخيالي الذي أحب في أول حياته لمجرد الفكرة ، حتى استقرت عواطفه فجأة حول جوليت ، الفتاة الساذجة التي تهوى فجأة ، وتحب حباً بسيطاً ساذجاً عفيفاً — ابن عدو بيتها — وأين تلك الصفة النوعية التي نجدناها في باريس من منازل ، لقد شغل هوى عن هذا العمق في التحليل والتعميد الفني بالانصراف إلى الشعر ، غير مدرك لهذه الآفاق الواسعة البعيدة المدلول .

الحوار

وبينما حافظ هوقى على الصور الأصلية للحوادث التي اقتبسها من الألفاني وحافظ على بعض الشخصيات الرئيسية وصورها العامة ، حصر ابتكاره الرئيسي في التوجيه الغنائي للحوار ، وورد في المسرحية بعض شعر المجنون ، إمّا بأصله وإمّا مشطوراً ، وإمّا استوحى منها فاحتفظ بروحها وأعاد صياغتها . وما زالت الإجابة الغنائية مثله الأعلى ، وما زال محور مسرحه نظم الشعر على نظام القصيدة شكلاً ومادة . بحيث لا يمكن التمييز بين ما ألفه هوقى

من حوار وما اقتبس من شعر غنائي . فاللون الغنائي لون مسرحه بأجمعه . فن صور الحوار التي اقتبسها الشاعر من الأغاني ما قاله قيس : —

أبي الله أن تبقى لي بشاشة فصبراً على ما شاءه الله لي صبرا
رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فيا ظبي كل رغداً هنيئاً ولا تخف فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصين وصارم حسام إذا حملته أحسن الهرا
فما راغني إلا وذئب قد انتحى فأعلق في أحشائه الذئب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم غمستها فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظي قتله وطغى جوى بقايا أن الحر قد يدرك الورا

وورد في المسرحية على هذه الصورة في قول بشر عن قيس : —

رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فقلت له يا ظبي لا تخشَ حادثاً فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
فما راغني إلا وذئب قد انتحى فأغلق في أحشائه الذئب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم غمزتها فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا

ومن صور ما قاله المجنون لزوج ليلى يسأله عنها : —

ربك هل ضمنت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبلت قاهدا
وهل رفت عليك قرون ليلى رفيف الأقحوانة في نداها

وورد في قول قيس في الفصل الرابع من المسرحية بصورته الأصلية ، ومن ذلك أيضاً

ما قاله قيس وورد في الأغاني والمسرحية قوله : —

وأجهشت للتوباد حين رأيته وكبر للرحمن حين رأيته
وأذريت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته فدعاني

ومما حوّر شوقي في صورته الأصلية ، أو استوحى منه شعراً ، ما ورد في الأغاني على

هذه الصورة ، وهو من قول قيس : —

إذا ذكرت ليلي عقلت وراجعت عواذب قلبي من هوى متشعب
وقوله : —

وداع دما إذ نحن بالحيف من منى فهيج أطراف الفؤاد وما يدري
دما باسم ليلي غيرها فكأنما أطار بلبي طائراً كان في صدري
وورد في المسرحية في قول قيس : —

ليلى منادٍ دما ليلي تخفَّ له نشوان في جنبات الصدر عريبد
ليلى انظروا البید هل مادت بآهلها وهل ترنم في المزممار داود
إذا سمعت اسم ليلي ثبت من خبلي وثاب ما صرعت مني العناقيد (ص ٢٤)
وما ورد في كتاب الأغاني في قول قيس يصف ليلاه : —

وعلقها غراء ذات ذوائب ولم يبد للأتراب من ثديها حجم
صغيرين زعى البهم يا ليت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم (١٢)
وورد في المسرحية على هذه الصورة ، كقول قيس يغري ليلاه بالمروب من زوجها :
أخذنا وأعطينا إذ البهم ترتعي وإذ نحن خلف البهم مستتران
ولم نك ندري يوم ذلك ما الهوى ولا ما يعود القلب من خفقان (١١٤)
وما ورد في الأغاني على هذه الصورة قول قيس في يائته : —
أراني إذا صليت يعمت نحوها بوجهي وإن كان المصلى ورائيا (٦٨)
وورد في قوله في المسرحية يصف هواه : —

إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم تلمست ركني بينها في صلاتيا (٥٢)
وتبين هذه الشواهد الاتجاه الغنائي في الحوار في هذه المسرحية . وتعلل التصور
المسرحي في إدارته ، كما تبين سبب البساطة في تحليل الشخصيات والبطء في تحريك الموضوع ،
وتبين المثل الأعلى الذي سعى شوقي إلى بلوغه ، وهو التأثير عن طريق الشعر الذي يخاطب
العاطفة ، ويطرب بما يتشبع به من صفات موسيقية .

على أن الحوار قد زاد في المرونة في هذه المسرحية ، ولش عشرنا في مواضع متفرقة على
استرسال في إنهاد الشعر ، يبرره حيناً تنفيس قيس به مما يحول بنفسه ، وما يهجر به من

حزن أو وجد أو يأس ، ولا يبرره حيناً إلاّ ارضاء الجمهور الذي يحب مماع الاغاني كما في
الاناشيد التي تنشد لذاتها فتكون حشواً مسرحياً ، إلاّ أنه بشكل عام قد أتى أكثر
اتصالاً بمواقف الموضوع ، وتطور حوادثه ، وأتى قصير البحور والأوزان ، قليل الآبيات
في الحوار الواحد ، ويحتمل على العيوب الغنائية بالغناء بدلاً من الانشاد .

ولا عجب أن بقيت هذه المسرحية من بين مسرحيات شوقي تمثل حتى اليوم . فموضوعها
إنساني ، متصل بتاريخ العرب ، وشخصياتها بدوية طريفة ، وشعرها يستهوي النفوس ،
ولولم تبلغ بعد عمقاً في التحليل واتساعاً في لوحة التصوير ، والتعقيد في سبك الحوار ،
وإدارة الحركة المسرحية في شكل أزمة واضحة تتطور نحو المأساة من داخل نفسيات
المسرحية . فقد شغل عنها شوقي - على ضرورتها المسرحية - بالحوار وإنشاد الشعر الذي يتصل
بالشخصيات ، وإنما تكون الشخصيات والحوادث وسيلة إليه ، وبلغ التوفيق بين هذه
العناصر المسرحية والأدبية غايته في ما ممي شوقي في هذه المسرحية .

على أنه لا يجب المبالغة في تقدير قيمتها ، فما زالت مسرحية العشاق التي كتبها شكسبير ،
والحوائل التي سببت حدوث هذه المأساة ، تضع أمامنا صورة لما قد ترتفع إليه مسرحية تمثل
هذا الجانب من الحياة . وقد كان شوقي شاعراً غنائياً انتقل إلى المسرح ، وكان شكسبير
مثلاً اتصل بالمسرح من بداية حياته . ووفق كل منهما بقدر ما هيئت له ظروف الحياة
من نجاح .

على أنه من الواضح أن هذه المسرحية تقدمت في منهجها الفني تقدماً كبيراً على منهج
مصرع كليوباترا . وإنما لنعثر فيها على مناظر يكثر بها الاستطراد الغنائي ، وأغلبها في الفصل
الثاني من كل مسرحية ، كما نعثر على حشو لا يضير المسرحية حذفه ، كنظر قيس والجن في
بداية الفصل الرابع . والمنظر الذي يتحدث فيه قيس مع شيطانه في نهاية الفصل الخامس ،
والجزء الذي يلتقي فيه مع عفراء ويدور الحديث حول الذبيحة . وبذلك يتطور الموضوع
تطوراً سائماً لا حشو فيه . ويمكننا حينئذ أن نأخذ بين المناظر صلة ، وفي الحركة مرعة ،
دون أن تفقد المأساة كثيراً من قيمتها .

وينبغي أن نغير إلى مناظر مسرحية تتجمع وتفرق في ثنايا المسرحية ، وهي مناظر

قوية التأثير لدلولها الإنساني الدائم ، وتكثر عند لقاء قيس بليلي ، إذ يجتمع فيها — إلى قوة الشعر والموسيقى قوة العاطفة المتقدمة ، وإدراك الجمهور للحائل بين قيس ولبلى ، فيصنغ على هذا اللقاء صورة حزينة ، ومثل هذا المنظر منظر متكرر أيضاً حين يلتقي قيس بليلي في ديار بني ثقيف ، ويكشف القناع عن قلبيهما فيفصحان عما يجدران ، وما زال الجمهور يشعر أيضاً بالحائل بين الشخصيتين ، ويزيد التوتر نظراً لخطورة هذا اللقاء في أجال العدائي الذي توجد فيه الشخصيتان .

وتبدو في هذه المسرحية أولى بوادر شعور شوقي بلوازم التأثير المسرحي ، وأحسن الطرق إلى الوصول إلى نفوس الجمهور . تدل على ذلك مناظر الصراع من نفسي داخلي وحسي خارجي . وتكثر مناظر الصراع النفسي في نفس ليلي وقيس ، وتزيد من حيويتهما حين تصطدم في نفسيهما الأهواء ، كما تفعل لبلى حين تخير بين قيس أو ورد ، فتختار ورداً مطيعة صوت عقلها ، ثم تندم ، ثم ينبعث صوت قلبها المكبوت بعد ذلك فتنفث ألمها في تصوير صراع ما زال في أولى صورته الفنية ، وسنرى تطوره فيما بعد في آمال ومنهله أيضاً في نفس ليلي حين يهجرها قيس في نهاية الفصل الرابع فاضباً فينتهي بها الصراع إلى فائته المحتومة وهي الموت .

ونرى صوراً من الصراع الحسي عند ظهور منازل ، وكشفه عن خبيثة نفسه ، ونرى استمراراً لهذا النزاع مع امتزاجه بتهكم مسرحي لجهل قيس به ، حتى يبلغ فائته في الفصل الثاني ، حين يجاهر منازل به ويلقى حتفه نتيجة له . وسنرى صوراً لهذين النوعين من الصراع في مسرحية شوقي التالية ، وهي قبيز ، بعد أن مهد لها المواقف في هذه المسرحية . وسنرى صورة له في مسرحية شوقي التالية وهي علي بك الكبير . لا سيما في المناظر التي يجتمع فيها مراد وآمال .

ولكن هل غير شوقي نواة مسرحه ؟ وهل صار الحوار نتيجة للتعبير عما يجول في نفوس الشخصيات ، أم لا يزال يدفعها ويجرها إلى نهاياتها ؟ أغلب الظن إن الشعر ما زال رائد شوقي الأول . وإنما سعى إلى توفير شخصيات ذات ملامح عامة لم يسم إلى تفصيلها ، والتعمق في تحليلها ، وما زالت فائته الشعر الجيد الأخاذ ، ولم يحكم شوقي توضيح الأزمة ومفاجأة الجمهور بها بعد أن تتطور تطوراً نفسياً دقيقاً .

على أنه قد اتجه إلى ذلك في هذه المسرحية التي فاجأ فيها بشر قيساً بخبر موت لبلى ، ثم تعجل موت قيس بعد ذلك بعض التعجل .

الفصل الرابع

قبيز

لم يكن حظ هذه المسرحية من النجاح والتوفيق في التأليف والاخراج ما بلغت من ذلك المسرحيتان الأولى والثانية. فقد أتقذ المسرحية الأولى، وهي مصرع كليوباترا - على عيوبها - الأناشيد الغنائية والشهرة التاريخية، والموضوع، وبعض المناظر التي تدور حول مقابلات العشاق وأحاديث العواطف، ونجحت المسرحية الثانية لاندماج العناصر الغنائية في الموضوع المسرحي إلى حد كبير، وتطور الموضوع تطوراً فاق تطور الموضوع الأول من الناحية المسرحية.

بينما ظهرت أما كن الضعف في منهج شوقي في هذه المسرحية، وأفلت من يده زمام الموضوع، فاضطربت المناظر والفصول واختلطت الشخصيات وكثر الحشو في المناظر والحوار وتفكك الموضوع، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار، واتسم بصفة التنظيم الغنائي، وانعدمت الصفة المسرحية إلى حد كبير، رغم استعانة الشاعر برجال المسرح والمخرجين على إصلاح عيوبها - وترجع أم أسباب هذا الاضطراب في المسرحية إلى اختيار الموضوع أصلاً، ففوق احتمال احتمالاً على تصوير مأساة قبيز حيث يدور فيها دفء الحوادث من انتصاره لانتحاره. فيحدث في سبيل ذلك التواء في الحوار، وانعدام في التطور المنطقي والسيكولوجي بين أجزاء الموضوع وبين الشخصيات.

وأكثر فصول المسرحية اضطراباً هو الفصل الأول. إذ يعلن فيه خطبة قبيز لابنة فرعون، وتقدم نيتيتاس لتفدي نفسها بلادها، وترضى بالزواج على أنها ابنة فرعون لتدفع عن مصر شر العجم. هذا في المنظر الأول. أما في المنظر الثاني فيبارك رجال قبيز الخطبة، وفي المنظر الثالث يرى رجال وفد قبيز في مصر الترف والضعف ويتحدثون عن آثار

مصر ، ثم يحتمي بهم رجال فرعون ، وتكشف لنا نيتيتاس عن دافع آخر يدفعها للتضحية بنفسها ، وهو حبها اليأس لتاسو والتماها في هذا الزواج بهرباً .

يتخلل هذا العرض العام ما يشتت انتباه الجمهور عن متابعة الشخصية الرئيسية والموضوع الرئيسي ، فيرى أمامه في المنظر الأول نفريت ونيتيتاس وتاسو وفرعون ، ثم يعرض أمامه في المنظر الثاني مجموعة أخرى من الشخصيات ، ويعرض أمامه مناظر مختلفة للرقص والغناء ويكثر فيها الحديث عن الطعام ، ووصف الآثار المصرية وسحرها ، وغير ذلك من أحداث جانبية تطفئ على تطور الموضوع الرئيسي ، فالملوك قد استرسل في تحليل البيئة الخارجية ونسي شخصيته الرئيسية ونرى في ذلك غيباً وهو الشاعر الغنائي الذي يرى في الشعر غاية ، ويضحي في سبيله بمطالب المسرح الرفيعة الأخرى من تحليل نفسي يكون فيه الشعر وسيلة ، ولا بد من إزالة ما في هذه المناظر الثلاثة من حشو حتى يستقيم الموضوع ، وتتضح فيه بوادر الأزمة ، ويقتصر الحوار على إظهار رفض ابنة فرعون الذهاب إلى فارس ، وعزم نيتيتاس على إفتداء وطنها بنفسها ، ورفعها فوق ما بينها وبين تاسو ، فذلك يقلل من قيمتها الوطنية ، ويحط من شأن تضحياتها بنفسها ، ويحذف ما شغل به شوقي طاعة فصله الثاني من حشو غنائي وموسيقى ورقص ، فهو لا يساعد على تطور الحركة المسرحية بشكل مرضٍ .

ونرى نيتيتاس في الفصل الثاني في قصر قبيز في مدينة سوس الفارسية ، تستعيد في بدايته الملكة حبها لتاسو ، ثم تسرد حلاً يمهّد لدخول فانيس ويبين عزمه على خيانة مصر ، ويدخل قبيز وقد اكتشف حقيقة الملكة ، ويجابه قبيز الملكة بفانيس ، فتتحول من الإنكار إلى محاولة منعه عن غزو مصر ، بالوعيد تارةً وبالرجاء تارةً أخرى . ويدخل رسول يعلن موت أمازيس فرعوناً القديم ، وتولية اسماتييك مكانه . وبذلك صار الغزو أمراً واقعاً لا مفر منه .

ليت الأحداث والحوار ارتبطا بهذا التطور المباشر للأمر ولم يتخلله استرسال وحشو قصد به الإسهاب والتطويل والإطناب حيث مست الحاجة إلى الإيجاز والتركيز . وقد كان من الأصح لنيتيتاس أن تصير شخصيتها محوراً للوطن وفدائه ، ويحذف الجزء الذي تستعيد فيه حبها لتاسو فهو مفتعل معطوع ، وضار أكثر منه نافع ، إذ يقلل من قدر

النضحية في أعيننا . ولعله من الأصلح كذلك حذف الحشو الذي يدور حول ألوان الطعام والشراب الذي تناولته الملكة ، وهو غير لائق بشخصيتها ومكانتها ، ولا يناسب المقام الذي يدور فيه . وبذلك يتطور الموضوع الرئيسي وتتجلى أزمته .

ويعرض في بداية الفصل الثالث من المسرحية مناظر متعاقبة مفككة عن الموت ، تفرض فرضاً من الخارج على الشخصية والتاريخ والموضوع إرضاء لعواطف المؤلف الوطنية وعواطف الجمهور ، ولإنهاء المسرحية بطريقة ما ، رغم قصرها عن بلوغ الغاية الفنية الرفيعة . وفي المنظر الأول تلقي نقرت بنفسها في النيل نادمة على أنانيتها القديمة ، وفي المنظر الثاني يتحاور بعض الفتية العابثين مع عجوز لعوب ، ويتحدثون عن ظلم جند القصر للمصريين بعد الفتح ، واغتصابهم للممتلكات وانهاكهم للحرمات . ثم يظهر قبيز ويحضر أمامه أسرى النوبة ، ويفك وثاقهم فيرقصون له ويغنون ، فيوزع عليهم الهدايا . ثم يؤتى أمامه بفرعون مكبلاً ، ويدور بينه وبين فرعون حوار يكشف عن شجاعة فرعون ، ويثور قبيز بالتدريج فيأمر بقتل فرعون ، ويحضر تاسو أمامه وتدخل نيتيتاس فتعجب بانقلاب تاسو الى بطل وطني . ويفرح تاسو حين يسمع ذلك ، ويأمر قبيز بقتله ويطعن فانيس بعد ذلك بخنجره ، ويتبعه بقتل شيخ فارس سأله الثاني ، ويأمر باحضار أبيس ، ويثور لرؤيته ، ويطعنه بخنجره أيضاً ، ثم يبلغ جنونه ذروته فترقص أمامه أشباح قتلاه ويختلط عليه الأمر فيطعن نفسه ويموت ، ويندب أهل فارس قبيز . ويندب كهنة مصر آبيس .

وعيوب هذا الفصل هو اعتماده في التأثير على سلسلة الأحداث المثيرة التي تملأ المسرح بالقتلى ، دون اتصالها اتصالاً منطقيًا بالتطور النفسي للشخصيات والحوادث في بداية المسرحية . فكيف تطورت نقرت وتاسو من الانانية إلى حب الوطن ؟ وكيف ظهر فرعون الجديد أبيس ؟ — لا توجد حلقات هذا التطور ، ولعله من الخير أن يحذف حديث قبيز عن نيتيتاس واستنجاهه بها فهو مقتول وقبيز في نشوة جنونه .

وقد أحدث هذا الاضطراب في الموضوع اضطراباً في الشخصيات والحوار تناقضاً في الأفعال والأقوال . فنيتيتاس الوطنية المخلصة في بداية المسرحية تقول عن قبيز :

صدقت تماماً هو زين الشباب إله القنا قرر الغيب

إذا غلبت في القتال الملوك وفي السلم عزاً فلم يغلب
يسيطر كالشمس سلطانه على مشرق الأرض والمغرب
ولكن متى ياتنا دلت بنات الفراعين بالأجنبي (ص ١٩٩)
كيف ينسجم هذا الحوار مع قولها عنه « نمر الفرس الخشن » (ص ٥٣) . وقوله هو
عن نفسه « أنا وحش أنا غول » (ص ٨٨) ؟

وكيف يدور بين الملكة والوصيفة حوار عن الطعام بعد أن يفزعها حلم تقصصه على
خادمتها ؟ - تقول الوصيفة بعد أن تقصص الملكة حادثة الرهيب :

رؤياك يا صديقتي من تقصصها مؤول

نالتك من عشاء أمس ثقلة وبيلة

فتقول الملكة : ماذا أكلت مع قبيز وما قدم له ؟

الوصيفة : كان العشاء ملكتي مائدة محبلة (ص ٦٣)

وتصف ألواناً من الطعام لا يصح أن تثير فضول ابنة فرعون ، فقد ذوقت مثله وأشهى
منه ، مما ورد وصفه في بداية المسرحية . ثم إنها قد شهدت وأكلت منه ، ومن المستبعد
أن يطيب لها الاستماع إليه وهي مشغولة البال بحادثة الرهيب .

وكيف يتفق عزم نيتيتاس على التضحية بنفسها في سبيل وطنها في بداية المسرحية ، لتدفع
عن مصر شر المعجم ، كما في قولها لفرعون وابنته : -

أتيت أفدي بنفسي البلاد وأدفع عن مصر شر المعجم

فإنك أن ترفضي يزحفوا كزحف الذئاب ونحن الغنم (ص ٥)

وتذكر في بداية الفصل لنفريت : -

آمون قد مدَّ إليك وإلى الوادي يده

وقد كفى مصر البلاء والخطوب المرعدة

وكفى من ربوعنا نار الجوس الموقدة (ص ٤)

ثم تتنبأ بعد ذلك في نهاية الفصل بالغزو كأنه حقيقة آتية لا ريب فيها فتقول : -

أفريقي بنت فرعون فما يزهو بك السكر

ويظهر
عن خطبة

ويدور
الأول
الآخر
الأول
آخر
آخر
الثاني

آخر
آخر
الثاني

وكيف
قبيز لحقيقة

غداً تذرو رباح الفر س من موتاك ما تذرو
غداً يصبغ من شط لسط بالدم النهر
غداً يهتك عن أربا بك المحراب والستر
فما تاسو وفتيان كئاسو في الحى كثر
هو النحل وإن هابوا لقائي وأنا الزهر (ص ٥٠)

ويظهر هذا التناقض أيضاً في أقوال الوفد الفارسي ، فيقول أحدهم في بداية المسرحية
عن خطبة بنت فرعون لقمبيز : —

خطبنا إليهم أمس بنت مليكهم فما كان إلا الاحتقار جواب
وأهفق أهلها وقالوا حمالة دماها إلى الوكر السحيق غراب (ص ١٤)
ويدور بين رجال الوفد الحوار الآتي : —

الاول : أعلمتم ما ذا يردد في القصر ؟ وماذا يقال همساً ووحياً ؟
الآخر : أهازل أنت ؟

الاول : بل سمعت حديثاً إن يكن مفترى فإذا عليا
آخر : إنه يهذي دعوه كاذب لا تسمعه
آخر : ما الذي زخرف

الثاني : . . . ألفت كذبة الأجيال فوه
يزعم الملكة نفريت إبنة الملك أمازس
ترفض السير مع الو فد إلى أقطار فارس (ص ١٧)

آخر : ما خطبه ما يدعي امض بنا لا تسمع
آخر : يقول فرعون مصر ما يرض قبـيز صهرا
الثاني : من أمازيس ما الأميرة ما معر ؟ أي الأرض من بقـيز يهزا
أهذا خبر يروى ؟ غي أنت والله
أتحت القبة الزرقا من يسخر بالدهاء

وكيف يتنبأ رجال الوفد في بداية المسرحية بالغزو المقبل ، الذي يبشئ صبيه على اكتشاف
قبـيز لحقيقة نيتيتاس ويقولون في بداية المسرحية : —

أحدم : فما أنت سوى جنة هي الخلد وطيفه في الخلد
يهب عليها غداً طاصف من الفرس أنى تمشي حميد
ثالث : صدقت أبا الفرس قلت الصواب غداً يعصف الفرس أو بعد غد (ص ١٧)
وهل يتفق الحوار الذي يدور بين أتباع قميز وموقف يشور فيه قميز ويفتك بمن حوله
ولا يطمئن أحد منهم على حياته؟ ويدور موضوع هذا الحشوع عن الضمير بين اثنين : -
رستم : وأين منزلة الضمير ؟

حيدر : موضع من الجسد
أنظر هنا يا رستم القلب وها هنا الكبد
وها هنا الضمير بين القلب والكبد عقد
رستم : هنا الدجاج والحمام ها هنا بلا عدد
حيدر : والبطل والاوز والحمام والدند
وكل ما تسرق أو تخطف من هذا البلد

فهذه الأحاديث لا تتفق والمواقف التي تقال فيها ، وتسبب تضارباً في الشخصيات التي
تفوه بها ، إذا أضفنا إلى ذلك تصوير شوقي لفرعون كفاصب للعرش بشكل لا يناسب كرامة
الملوك ، وتصويره لابنته بصورة الفتاة الآنيّة ، وتأسو بصورة الغبي المضيع الوفاء في بداية
المسرحية ، وتغييره لهذه الصور في نهاياتها حتى تتمشى وميوله كشاعر بلاطي شكلاً لأروحا ،
وتصويره لأفراد الشعب بهذه الصورة الهائلة ، أمكننا إدراك بعض أسباب سقوط هذه
المسرحية بعد تمثيلها لأول مرة ، وأمكننا إدراك دوافع النقد العنيف الذي قوبلت به من
النقاد المعاصرين ، وقد انصب معظمه على تصوير عيوب المسرحية من الناحية الأدبية والقومية .
فأخذ عليه الأستاذ عباس محمود العقاد مأخذاً أدبية هي اضطراب النظم في فم الممثل
الواحد في الموقف الواحد ، والتصرف في وور أسماء الأعلام ، والتجاوز في الفصل والوصل
والهمز ، والتحقيق والمقصود والممدود . هذا من الناحية الأدبية . أما من الناحية التاريخية
فقد أخذ عليه في شيء من العنف غير قليل ، الخروج على بعض حوادث التاريخ ، وسوء
تصوير حياة أهل مصر القديمة (قميز في الميزان ص ١٦) .

أما عن العيوب الأدبية فن السهل الاعتذار لها بأنها ليست عيوباً بالمعنى الدقيق ،

إذ يتمسك الناقد بالشكل في صياغة الحوار دون جوهره . وليس من الخطأ أن يتلوّن الحوار تبعاً لتغير المواطن الجياشة في نفس الشخصية ، بل إننا نلوم شوقي في مسرحياته الأولى على تمسكه بمجر واحد ووزن وقافية واحدة ، في حوار طويل المدى ، يتسع لتحوّل مواقف متباينة متعاقبة ، على أن يبحث عن وسيلة تكسب هذا التغير في الشكل وحدة في الجوهر العام ، فالحوار في المسرحية وسيلة لا غاية : وسيلة إلى التعبير عما في نفس الشخصية ، وزيد بها أن تكون وسيلة مرنة طيعة لا جافة صلبة . وحيداً لو لم يقتصر شوقي على ذلك في تلك الأسطر القليلة التي أحصاها عليه الناقد ، واتخذها أسلوب مسرحه عامة مع تهذيبها ومحاولة اتخاذ البحر وحدة الحوار دون القافية ، مقارباً بذلك الشعر المرسل في الأدب المسرحي الغربي ، وربما أدى ذلك إلى التخفيف من وطأة النزعة الغنائية وإلى توجيه مسرحه في اتجاهه الصحيح .

وأما عن تغير صور أمماء الأعلام والقصر والمد فلا لوم على كاتب يفعل ذلك لضرورة فنية . فاللغة وسيلة تتكيف للضرورات الفنية الشعرية بشكل لا يؤدي بها إلى الإيهام . اما عن الخروج على حوادث التاريخ العام ، فقد ذكر أن الشاعر غير مقيد بتفاصيل التاريخ ، وإنما مطالب بتحقيق روحه العامة ، ويتكرر في حدود الحوادث البارزة من الحوادث الأخرى والخصائص ما يساعده على إبرازها في صورة فنية خاصة . ومقياسنا فيما يذهب إليه من تحليل وتعليل هو الصدق المسير لمنطق الحوادث والطبيعة البشرية واحتمالات سلوكها ، ورائدنا ورائده في ذلك القلب البشري الذي يتدسس إلى جوانبه ويحلم نوازه ويؤلف منها وحدة منسجمة حية . فالفن فن لأنه لا يقلد الطبيعة تقليداً حرفياً ، وإنما يبرزها في صورة فنية بها من الابتداع والخيال أشياء غير قليلة ، وإنما يخضع خياله لمنطق الحياة في صورها وأشكالها ، بحيث تبرز لنا الصورة الفنية وكأنها قطعة من الحياة فنية مصفاة من الشوائب .

وإذا طبقنا هذا الكلام على الحوادث التاريخية والمسرحية في قبيز ، تجاوزنا عن الكثير مما أحصاه الناقد في أخطاء المسرحية ، على أننا نأخذ على المؤلف الافتعال في إيراد صور الانتحار في نهاية المسرحية ، فهي صور تبدو غير طبيعية أمام الجمهور المسرحي . كما نأخذ

عليه عجزه عن تفهم حياة الشعب التي لم يتقن معرفتها وصورها . وتفق مع الناقد في قصور الشاعر عن إبراز نواحٍ وطنية قومية كانت بين ممته وبصره فيما لديه من حقائق تاريخية . فلم يؤيد التاريخ ، ولم يستلزم خروجه عليه ضرورة مسرحية فنية ، ولم يمع إلى ذلك وهو يبرز صوراً وطنية قومية ، بل إن ما نسبته شوقي إلى مصر وأهلها من فرعون وابنته وشعبه وحاشيته هو صفات الضعف والليونة ، ولم يكن المرتزة من الجنود اليونانية في جيش مصر فقط ، وليست هي سبب الهزيمة وإنما كانت في جيوش الفرس أيضاً . ولم تكن مصر ضعيفة كما صورها شوقي ، وإنما يذكر التاريخ ، ويذكر الأستاذ العقاد ناقد شوقي ، أن دارا أراد غزوها فأحجم عن ذلك لقوتها ورغم انضمام الأعداء وحين أراد قبيل ذلك أعد لغزوها عدة عظيمة ، فجعل لكل فارس مصري ستة من فرسانه ، وأتى بأسطوله ومشاته . على أنه احتال رغم ذلك في دخول مصر ، فوضع في مقدمة جيشه ما قدسه المصريون القدماء من حيوانات . ولم يعبر المصريون على حكمه بعد الفتح وإنما قاموا بثورات عديدة وكافوا الفرس طويلاً حتى استقلوا . بل حضر دارا الأول بعد قبيل إلى مصر وسعى إلى التقرب منهم وقتل واليه لغلظته ، وبني معبداً لآمون ، واشترك في موكب الحزن على أبيس هذا من ناحية وطنية المصريين .

أما من ناحية الشخصيات الوطنية فقد فاض تاريخ القدماء لأحسن المصري بالملح التي اشتهر بها أهل مصر والفكاهة التي وصفوا بها . ولم يقتل وهاب رع ولم يكن صاقيه . ومن السهل معرفة سبب تهاون شوقي في إبراز هذه الصور ، إذ لم يحس الوطنية المصرية بشكل قوي يجعله يرى المصري الخالد الدائم في كل العصور .

وكان من الممكن معالجة أمر قبيل وجعله نواة جيدة للمسرح لا بهذه الصورة المزرية المجنونة التي تنصرف على المسرح تصرفاً شاذاً غير متوقع ، عن طريق تحليل أقره التاريخ وأشار إليه الناقد شوقي وهو إدمانه على تناول الحمر . وعن طريق هذا الإدمان يمكن تحليل نوبات الصرع والجنون التي انتابته ، حتى إنه قتل صاقيه ليثبت لقومه أن يده لم تصبها الرعدة بعد .

ولم يثبت ثبوتاً قاطعاً إلقاء المصريين لعروس حية في النيل ، فقد أنكر هيرودوت ذلك

وأشار أن المصريين رمزوا إلى ذلك بتماثيل من الطين ، ووجدت أمثالها في مقابرهم ومدافنهم وكان حريّاً به أن يدافع عن تلك الخرافة لا أن تقرن نقيتاس بضحيتها بها ، وكأنه أضرّ من حيث أراد أن ينفع .

على أنه لا ينكر أن المؤلف قد أنفق جهداً كبيراً في تأليف هذه المسرحية فهي أول مسرحية يؤلفها ويعتمد فيها على التاريخ وحده ، ويستقل بنفسه إلى حدّ كبير وبينما كانت أمامه مسرحية لشكسبير استوحى منها في مسرحية مصرع كليوباترة في المناظر والشخصيات والألوان العامة ، وبينما كان أمامه كتاب الأفاني ونظم المجنون فيه يستعين به على صبك تطور الحوادث وتأليف الحوار وإدارته ، اعتمد في هذه المسرحية على ما اكتسب من خبرة في المسرحيتين الأولى والثانية ، وما اكتسب من خبرة بعد اتصاله بالتمثيل والممثلين والمخرجين فأنت المسرحية في ثلاثة فصول كثير فيها الحشو والامتداد واختلط الحوار واختلطت الشخصيات في أما كن شتى ، وحاول الشاعر إبراز صورة ترضي الشعور القومي فأخفق ، إلا أننا نلصق في ثنايا تلك العيوب بعض محاسن وتقدماً في أسلوب تأليف الشاعر ، وخطوة تبين تكيفه بالمسرح ، وبداية شعوره بألوازمه ومقتضياته الخاصة ، فبين هذه الصور المضطربة مناظر منتظمة متفرقة تقوم على الصراع النفسي أو الصراع بين الشخصيات ، وترتفع إلى درجة ما من السمو ، ويدور فيها الحوار كما يدور حوار مسرحي سريع متشبع بالحركة .

ومن ذلك صور الصراع بين نقيتاس وقبيز في فارس . فهي متقدمة تقدماً ملحوظاً على صور الصراع في مجنون ليلي بين منازل وزباد ، وتتصف بصفة طبيعية ميزت الصراع بين ليلي وابن عوف ، وهو صراع يجمع بين الصفة الحسية والعقلية ، بين صراع الجسم وصراع العقل . ويقسم بسمة حزينّة تجعله أعمق في النفس أثراً مما يتعلق به من نتائج تتصل بالمأساة الأصلية . ومن ذلك أيضاً صورة الصراع بين قبيز وفرعون وهو صراع عقلي يجذب انتباه الجمهور ويتصل بنفسه ويعمق فيه تأثيره . ففيه صراع بين القوة الظاهرة

والكبرياء المهزومة . وهي صورة لا تخرج على ما اتصف به فراغته مصر من كبرياء واعتزاز بالنفس :

كما أن المفاجأة الأخيرة في المأساة تمثل تمثيلاً مسرحياً ، ولا تلخص تلخيصاً ، أو توصف وصفاً فنلمس تطور قبيز — رغم خشونة وصف هذا التطور — نحو المأساة ، ولا نكتفي بسماع الشعر ، وإنما نرى صوراً لنفوس إنسانية تتصل بنفوسنا على المسرح ، وتلك خطوة كبرى في تقدم فن شوقي المسرحي . وقد مهد لها في مجنون ليلى بوصف التطور النفسي الذي طرأ على ليلى في المسرحية السابقة حتى وصل بها الصراع إلى تحطيم نفسها . دون أن نرى أو نلمس ما يحدث بين الفصول من أحداث هامة ، يجب أن تمثل أمام الجمهور وذلك صميم الفن المسرحي .

ويجدر بنا أن نشير إلى الجانب الفكاهي في مسرحية شوقي فقد قام معظمه في مصرع كليونترا على فكاهة لفظية تدور بطريقة مصطنعة بين شخصيات محترفة ، مثل أنشو المضحك ، وزينون المعجوز ، وقام معظمه أيضاً في مجنون ليلى على قصص يدور بين ابن ذريح وبشر حول أخبار قيس . وبرز الجانب الفكاهي في هذه المسرحية من طبيعة الشخصيات بصورة ضعيفة . فتثور الفكاهة بين الفتية والمعجوز . فالمعجوز يحاول إغراء الفتية بجهاها وتزعم محاولة بعض الناس إغراءها ، ووصفها بما ليس فيها ، والفتية يعابثنها ويستخرون منها . تلك صورة راها حولنا وتكرر كل زمن ، وهي في هذه المسرحية بصيغ من فكاهة الشخصية تستكمل صورتها وتبلغ غايتها في المسرحية الأخيرة وهي « الست هدى » .

وهذه المسرحية تمثل مرحلة الانتقال من طور إلى طور في فن شوقي الذي لم يؤت فسحة من الوقت للتطور الواسع . وتقف هذه المسرحية بين مسرحياته الأولى التي وضحت فيها السمات الغنائية وضوحاً أفسد الشخصيات وتطور الموضوع المسرحي ، بحيث يختفي ، ما يجب أن يمثل على المسرح وراء الستار ، وينشد على المسرح ما كان يجب أن يختفي ، وبين مسرحياته التالية التي يبرز فيها الحركة المسرحية على المسرح فتتمثل الحوادث تمثيلاً ، ولا يكتفي بوصفها وإنفاذها ، وتحيا فيها الشخصيات إلى حد كبير ، فنحس في نفوسنا عواطف

ونوازع نلها حياة تتردد في جوانبها الآمال والآلام وتصطدم بينها الأهواء ، وتبرز فيها صفات البيئة ، وتمتاز بها أمزجة خاصة .

ولكن هل تخلص شوقي في النهاية من شيطان الغناء ؟ لقد بقيت رواسبه في هذه المسرحية : فإ زالت عنايته بالنظم رائده الأول ، وغايته الأخيرة ، ولا نرى في الشخصيات عمقاً نفسياً ، وليس الحوار وسيلة للتعبير عن العواطف الدقيقة للنفس البشرية ، وإنما اكتفى شوقي في ذلك بوصفها بأوصاف عامة وعناوين عريضة في شعر خلاّب مفعم بالاستطراد الغنائي ، ولم يتعمق شوقي كثيراً في داخل هذه النفوس وإلى ما وراء هذه العناوين .

وبينما اتكأ فيها في بعض المواضع على مواقف طرفها في مسرحياته السابقة كمواقف العشاق ، كتاسو وفريت ، وتاسو وفيتيتاس ، بعد أن جرب ذلك بين كليوباترا وأنطونيو ، وحاجي وديالنه في المسرحية الأولى بصورة بدائية ، ثم توسع في مسرحيته التالية ، فأفاض في وصف المواقف الغرامية بين قيس وليلى ، وصارت وحدة التأثير في مسرحيته وصنرى في هذه المسرحية بوادر جديدة للتأثير المسرحي في مسرح شوقي ونواحي أكثر جودة من الناحية الفنية ، تبرز بسهولة طبيعية ، وهي ازدواج الصراع النفسي مع الصراع الحسي ، وشيوع النوع الأول ، وإتقان المفاجأة والتهكم المسرحي والتطور المنطقي والنفسي للحوادث ، وصنرى هذه المناظر في « علي بك الكبير » و « عنقرة » على أن في هذه التجربة الحاضرة بوادر تصوير مثل هذه المناظر ، ففي موت قبيز مفاجأة غير طبيعية التطور صنراها أكثر إتقاناً في نهاية علي بك الكبير » و « عنقرة » . وفي « قبيز » صور من الصراع صنراها أكثر تطوراً في آمال ، وصنراها واضحة السمات بين عنقرة وأهل عبلة وخصومه .

وفي بعض مناظر هذه المسرحية قوة وانسجام في الحوار ونظام في تحليل الشخصيات ، وخلو من الحشو والاعتماد على الشعر في التأثير وحده ، فنرى في المسرحيات

القادمة تطوراً أكثر انتظاماً للشخصيات والحوادث ، وخلوها من الخشوع إلى حد كبير
ومضى اعتماد الشاعر — إلى جانب المعر — على وسائل المسرح العامة .
وقد كان لعنف النقد الذي قوبلت به هذه المسرحية تأثير محفز على الشاعر ، فاستنهض
عزمه للإجادة والتجريب من جديد ، بل والتجريب في تأليف أنواع أخرى غير المأصاة
الغنائية فيما بعد ، كما في « أميرة الأندلس » وهي تجربة في المسرحية النثرية ، وفي « الست
هدى » وهي تجربة في الملهاة الغنائية . وإن في ضيق المدة التي تطور فيها فن المؤلف
المسرحي لشاهد على ما لاقى من جهد ، وما تجشم من عناء .



المقتطف

الجزء الخامس من المجلد العاشر بعد المئة

١٩ جمادى الثاني ١٣٦٦

١٠ مايو ١٩٤٧

المقتطف

منشور من قبل جمعية زراعية

لنشرها

الدكتور يعقوب صروف و الدكتور فارس نمر

رئيس تحريرها ١٠٠٠ - ١٠٠٠٠ مظهر

قيمة الاشتراك — في القطر المصري ١٢٠ قرشاً مصرياً وفي سورية ولبنان
وفلسطين وشرقي الاردن والعراق ١٤٠ قرشاً مصرياً وفي الولايات المتحدة ٧ دولارات
اميريكية وفي عدن وأفغانستان وإيطاليا والمانيا وبلاد الانجليز ٣٠ شلناً
اشترك الطلبة والمدرسين — قيمة الاشتراك للاساتذة والطلبة الذين رفقون طلبهم
بقائمة الاشتراك وبشهادة من رئيس المدرسة تكون ١٠٠ قرش مصري في مصر و ١١٠
قروش مصرية في الخارج بالبريد العادة
الاعداد الضائعة — الادارة لا تعد بتعويض المشتركين ما يضيع من اعدادهم في
الطريق ولكن تجتهد ان تقبل ذلك
المقالات — لا تقبل المقالات للنشر في المقتطف الا اذا كانت له خاصة ولا يعد
قلم التحرير بارجاع المقالات التي لا تنشر فنرجو من حضرات الكتاب ان يحفظوا
بنسخة من المقالات التي رسلوها
العنوان — ادارة المقتطف بالقاهرة — مصر

AL-MUKTATAF

An Arabic Monthly Review of Current Science
and Literature.

Published in Cairo Egypt

Founded 1876 by Drs. Y. Sarruf & F. Nimr

Edited by I. Mazhar